L'ŒIL

350 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 45 · SEPTEMBRE 1958



Temple du Swami Lakshminarasimha à MANGALAGIRI (ANDHRA).

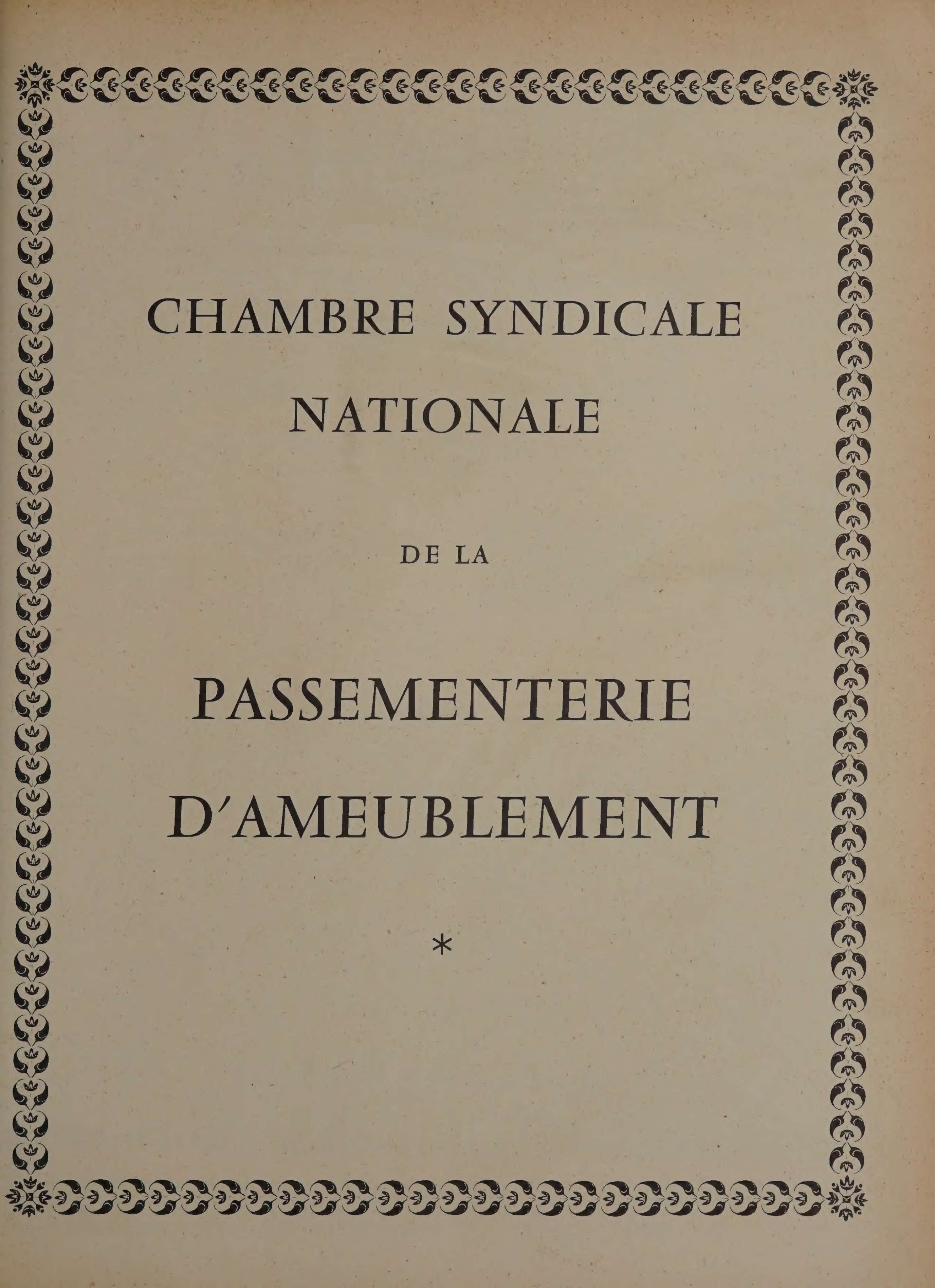
Renseignements et documentation sur simple demande à votre agence de voyage ou à :

PUB. ABC

L'OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME

8, BOULEVARD DE LA MADELEINE, PARIS-8e - TÉL. : OPÉ. 00-84, ANJ. 83-86

HEURES D'OUVERTURE : 9 H. à 17 H. - SAMEDI 9 H. à 13 H.

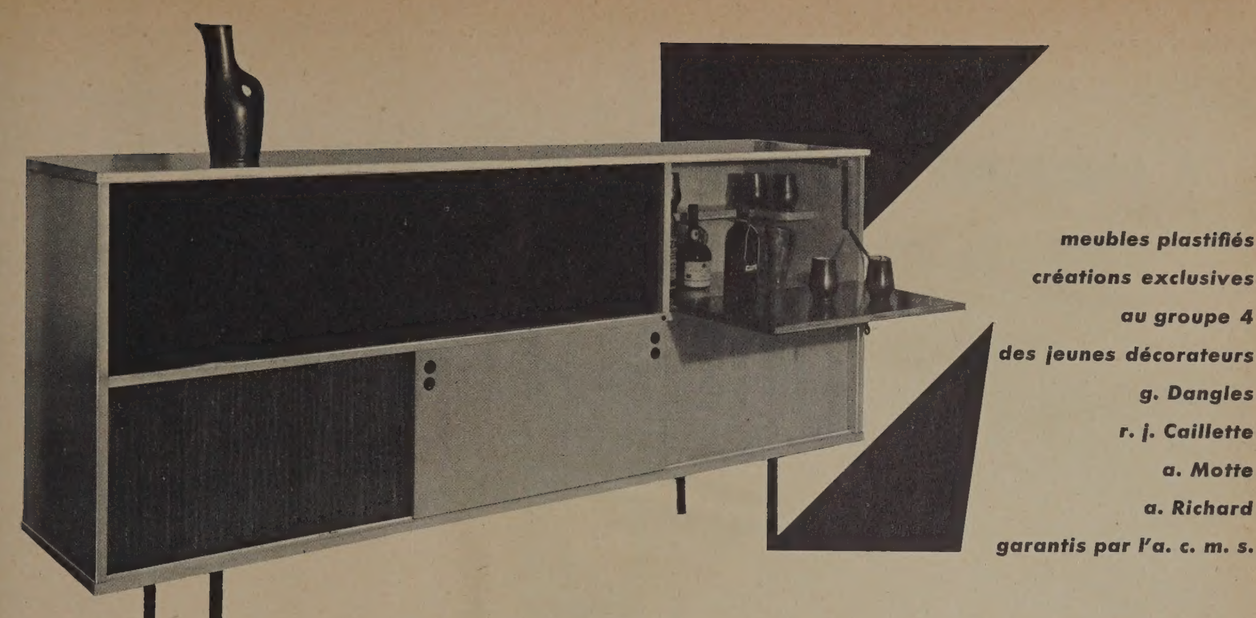


CHAMBRE SYNDICALE NATIONALE

DE LA

PASSEMENTERIE D'AMEUBLEMENT

*



catalogue O contre 5 timbres à 20 fr.

58, rue notre-dame-de-lorette . paris 9ᵉ. trinité : 64-72

groupe 4



« L'appartement pour budget moyen »

présenté par la France à l'Exposition de Bruxelles, a été réalisé par le groupe 4 (voir l'Œil N° 42, juin 58)

LE HAVRE
4, Rue Anfray
TÉL. : H. 2-41-90

MARSEILLE
111, Rue de la République
TÉL. : COL. 11-12

BORDEAUX
3, Rue Lafayette
TÉL. : 810-90

ANVERS
43, Longue-Rue-Neuve
TÉL. : 33-78-81

ARTHUR LÉNARS & Cie

SOCIÉTÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 6.000.000 DE FRANCS

AGENTS MARITIMES

AFFRÈTEMENTS - TRANSIT - DOUANE - TRANSPORTS - ASSURANCE

COMMISSIONNAIRE EN DOUANE AGRÉÉ Nº 2.038

22 BIS, RUE DE PARADIS - PARIS-Xᵉ

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE
LÉNARTHUR-PARIS

TÉLÉPHONE :
PROVENCE 30-34
— 30-35
— 45-18

REG. DU COM. SEINE 55 B 1903
CHÈQUES POSTAUX 1544-11

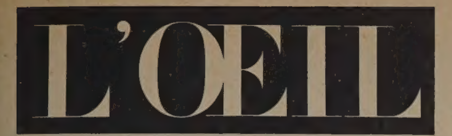
TRANSPORT DE TABLEAUX · EXPOSITIONS

ART-TRANSIT

S. A.

22bis Rue de Paradis
PARIS Xe

TOUS EMBALLAGES D'OBJETS D'ART



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 45 • SEPTEMBRE 1958

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Documentation et recherches : Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
L'Œil du décorateur : Roderick Cameron.
Publicité : Odette-Hélène Gasnier, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

L'Œil de l'architecte et du décorateur

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Silvio Tommasoli, Alinari, Anderson, Giraudon, Cacco : D'Altichiero à Pisanello; *Oriol Maspons et Julio Ubiña :* Valladolid; *Fototeca ASAC, Giacomelli, Mas, O. Baker :* La XXIXe Biennale; *Aasa Scherdin :* A la Venta; *Services photographique de la Bibliothèque Nationale :* Miniatures byzantines; *Claude Michaelides, Hedrich-Blessing, Jean Roubier, Janine Niepce, Margo Friters-Drucker, Longepierre :* Immeubles de bureaux; *J.-P. Sudre, Claude Michaelides :* La passementerie.

Les photographies en couleurs sont de S. Tommasoli : pages 15 et 16 ; Oriol Maspons : page 27; A.S.A.C. : page 28 ; Services photographiques de la Bibliothèque Nationale : pages 49 et 50 ; Hedrich-Blessing : page 60 ; Jean-Pierre Sudre : page 77.

Notre couverture: *L'escalier de l'immeuble occupé à Paris par le siège social de la Société Lorraine-Escaut.*

Notre prochain numéro

Au concert • Le choix d'un critique • Les secrets de la fonte • Du nouveau sur le Douanier Rousseau • Dessins français des collections américaines • La Favorite... et L'Oeil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Union française : *3 800 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse : *fr. s. 36.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne : *DM. 40.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main.)*
Angleterre : *£3.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*
Italie : *Lires 5 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*
U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

D'Altichiero à Pisanello

PAR MARIE-GENEVIÈVE DE LA COSTE-MESSELIÈRE

Une exposition, organisée à Vérone, montre que le style international trouva dans la ville des Scaliger, ouverte aux courants de culture et d'art, une expression privilégiée



Enclose entre ses murailles de briques roses sur les deux rives de l'Adige, Vérone reçoit du fleuve, encore impétueux des montagnes proches, la vie de son paysage et comme sa respiration. C'est aussi par la vallée ouverte à travers les Alpes que les courants de culture et d'art venus du nord atteignirent la cité des Scaliger. On pressent l'importance de cette voie d'accès en découvrant, du chemin de ronde qui couronne le Castelvecchio, le panorama des montagnes bleues à l'horizon et l'élan irrésistible du fleuve qui roule au pied des murs, fendant la masse ocre et rose des maisons.

La forteresse des Scaliger est, malgré son allure imposante, un cadre de choix pour l'exposition qu'elle abrite actuellement. Cangrande II qui l'éleva à partir de 1354, pour se protéger contre la ville souvent révoltée, ne chercha pas seulement à en faire un ouvrage défensif mais un lieu de séjour digne de ses ambitions de prince fastueux. Derrière les hauts murs crénelés, à côté des magasins militaires, il fit aménager de vastes salles dont les parois furent ornées de fresques brillantes.

C'est probablement ce prince tyrannique et violent qui commanda à Lorenzo Veneziano le tableau votif de *La Madone de l'Humilité* conservé à Sant' Anastasia. Son frère, Cansignorio qui, pour lui succéder, n'hésita pas à l'assassiner, fut un grand protecteur des arts. Il fit venir à Vérone de nombreux peintres pour décorer le Castelvecchio, le palais des Scaliger et les églises de la ville. C'est sous son règne que Turone et Altichiero y travaillèrent et que prit naissance avec eux l'histoire de la peinture véronaise. Le décor à fresque des édifices religieux connut à cette époque un grand développement qui devait rester un trait caractéristique des églises véronaises. Nombre de ces peintures ont disparu. D'autres ont été enlevées de leur emplacement d'origine pour éviter une ruine totale, et c'est à l'exposition qu'on les trouve. Ce qui reste laisse pourtant pressentir l'ampleur et la richesse des décors primitifs et complète admirablement l'exposition, car les peintres les plus marquants de Vérone y sont représentés.

A San Fermo Maggiore, par exemple, sous le plafond peint et sculpté qui évoque avec sa charpente en arc polylobé la carène immense d'un fantastique bucentaure, les parois offrent encore un important décor peint, parmi lesquelles on a, avec la *Crucifixion* de Turone et l'*Annonciation* de Pisanello, les deux



Altichiero (?) Polyptyque de Buoi. *Panneau central. 95×38,5 centimètres. Bois. Vers 1370-1380. Vérone, Castelvecchio.*

◄ *Page ci-contre, Turone :* La Crucifixion. *90×94 cm. Fresque détachée d'une maison de Vérone. Musée du Castelvecchio.*



Martino da Verona : Le Jugement Dernier. *Détail :* La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. *Fresque transposée sur toile, provenant de la Tombe Morani à San Fermo Maggiore. 110×117 centimètres. Vers 1410. Vérone, Musée du Castelvecchio.*

points extrêmes du développement que retrace l'exposition. La fresque de Saint Georges (voir page 16) a quitté Santa Anastasia, ce qui donne aux visiteurs le privilège de contempler de près un chef-d'œuvre sans égal, jusque-là pratiquement invisible sous l'ombre des voûtes, mais il faut aller voir dans la chapelle voisine la fresque où Altichiero a représenté la famille Cavalli devant la Vierge et, dans le chœur, le décor de Giambono pour la tombe Serego, voir aussi les peintures de Badile à Santa Maria della Scala, celles de Martino da Verona à Sant' Eufemia.

Cet attachement au décor mural est un élément important dans la formation sinon d'un style, au moins d'une certaine tradition. Les artistes appelés à compléter les revêtements peints d'une église ne restaient pas indifférents à l'œuvre de leurs prédécesseurs qu'ils avaient sous les yeux.

L'exposition pourtant n'entend pas démontrer l'existence d'une école véronaise continue, cohérente, et constituée d'éléments originaux. Elle décrit ce que fut la peinture à Vérone pendant un siècle, au cours duquel d'ailleurs, dans toute l'Italie, dans toute l'Europe, les échanges artistiques ont été constants. Les œuvres réunies au Castelvecchio ne représentent nullement des tentatives d'« annexion ». Elles soulignent simplement des contacts, des affinités (dont rendent compte les hésitations, pour certaines attributions, entre Cologne et Vérone, entre Vérone et Milan) et elles indiquent la variété des influences assimilées par les peintres locaux, le choix qu'ils en ont fait: d'abord Tommaso da Modena, les peintres de Bologne, ceux de Padoue, avec Turone et Altichiero, puis les apports de la Lombardie, ceux du nord et des pays rhénans, qui trouveront sur les bords de l'Adige un climat particulièrement favorable. Le style international connaîtra ainsi à Vérone une expression d'une grâce exceptionnelle, avec Stefano qui ouvrira la voie à Pisanello.



Michelino da Besozzo : Le Mariage Mystique de Sainte Catherine. *Bois. 35×57 centimètres. Pinacothèque de Pérouse.* ►

◄ *Page ci-contre, Stefano da Verona :* L'Adoration des Mages. *1435. 72×47 cm. Milan, Musée Brera.*

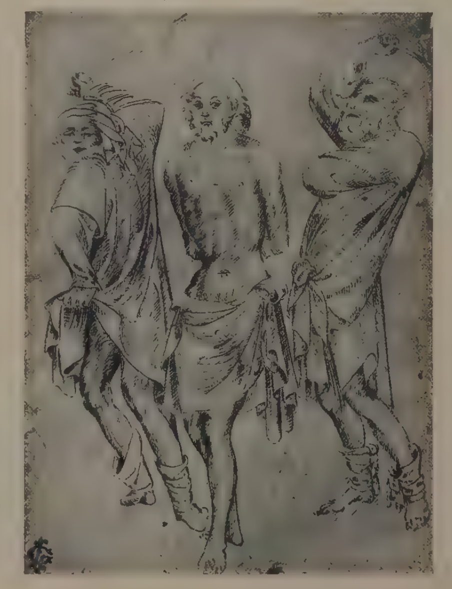
Ce panorama révèle pourtant une continuité, un attachement à certaines formes d'art qui trahit les prédilections véronaises pour une peinture élégante, spiritualisée, mais qui ne s'éloigne jamais complètement de l'observation de la vie et de la nature. Près des madones recueillies dans le Jardin Mystique, le paon, la caille ou l'écureuil mettent une note de paisible réalité terrestre.

Le séjour de Giotto à Padoue en 1305 et les fresques qu'il laisse à la chapelle Scrovegni entraînent un renouveau dont le contre-coup se fait sentir un demi-siècle plus tard à Vérone, avec Turone et Altichiero. Le *Polyptyque de la Trinité,*

Giovanni Badile: Polyptyque de l'Aquila. *Panneau central. 98×48 cm. Vers 1435-1440. Vérone, Musée du Castelvecchio.*

signé de Turone, et daté de 1360, surtout *La Crucifixion* (voir page 10), qui lui est probablement antérieure, témoignent de cette origine, par la rigueur plastique des figures, où affleure également le souvenir de la sculpture véronaise contemporaine. La fermeté, l'équilibre statique des compositions de Giotto, sont ici crispées et durcies, comme dans l'autre *Crucifixion* de Turone, peinte au-dessus du portail à San Fermo Maggiore. Pourtant, des « sinopie » (dessins préparatoires) retrouvés sous le *Couronnement de la Vierge* à San Fermo également, et que l'on peut considérer comme les premiers dessins connus de l'école véronaise, manifestent une spontanéité dont ne rendent pas compte en général les œuvres achevées de Turone. C'est la couleur, tour à tour transparente et brillante, qui corrige en partie leur rigidité. Sur le fond bleu sombre de la *Crucifixion* (voir page 10) les plis des vêtements pourpres s'éclairent. De fines tonalités vertes mettent en valeur la gamme des rouges et des roses. Il y a là un trait qui ne vient pas de Giotto mais d'un peintre dont l'ascendant marqua également la peinture véronaise à ses débuts, Tommaso da Modena. Né à Trévise d'une famille originaire d'Emilie, il y peignit à fresque dans la salle du chapitre, en 1352, une série de portraits de moines dominicains, où il manifeste une curiosité de la nature et du vrai, un sens des couleurs modulées que les peintres de Vérone retiendront.

Avec Altichiero, contemporain de Turone, c'est une forme beaucoup plus élaborée, plus profondément assimilée de la culture giottesque qui pénètre à Vérone. Après avoir peint des scènes de la Bible au Castelvecchio, il se rend à Padoue et travaille pour les Carrara comme fresquiste et enlumineur, en même temps que Guariento, Avanzo, Giusto da Menabuoi. Les fresques dont il orne en 1378 l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue sont l'expression d'un art issu directement de Giotto, mais déjà assoupli et teinté d'un réalisme de goût



Stefano da Verona: La Flagellation. *Dessin. 28,4×20,3 cm. Vienne, Albertina.*

Stefano da Verona: La Madone au Buisson de Rose. *Peinture sur bois, transposée sur toile. 129×95 centimètres. Vers 1405-1410. Vérone, Castelvecchio.* ▶





plus septentrional, tandis que les architectures des villes étagées à l'arrière-plan de certaines scènes (la *Décollation de St. Georges*) seront reprises par Badile et Pisanello. La peinture de la chapelle Cavalli à Sant'Anastasia, qui garde toute la fermeté d'ordonnance du décor padouan, accentue pourtant la tendance à la délicatesse des harmonies colorées, à la finesse du modelé dans le traitement des visages, ceux de la Vierge et de l'Enfant, ceux des trois guerriers agenouillés.

C'est entre ces deux œuvres capitales que se situe sans doute une peinture dont l'attribution à Altichiero est rendue possible par la qualité que vient de lui rendre une soigneuse restauration. Il s'agit d'un polyptyque provenant de la chapelle Zanardi, à Buoi, village des environs de Vérone (voir page 11). Débarrassés des repeints qui, au XVIIe, avaient alourdi la composition et faussé complètement les valeurs chromatiques, la figure majestueuse de la Vierge au manteau brodé d'or, la physionomie de l'Enfant, sur les panneaux latéraux les petits portraits de donateurs d'une subtilité pénétrante, évoquent la fresque de la famille Cavalli; et l'architecture du trône a son équivalent dans les fresques de la chapelle Saint-Georges.

A la fin du siècle, l'influence lombarde, sensible déjà dans les miniatures, va s'accentuer et se préciser. Un peintre comme Martino da Verona, attaché dans ses premières fresques (1396) à la manière de Tommaso da Modena, laisse paraître dans son *Jugement Universel* de 1410 à San Fermo une sympathie pour ces influx nouveaux. Le groupe des damnés et des guerriers pourtant rappelle encore curieusement certaines figures de Turone. Mais la scène des *Trois Morts et des Trois Vifs*, traitée dans une gamme de rouges et de roses étonnants, est la seule représentation à Vérone d'un motif type du gothique tardif (voir page 13).

L'art des pays du Nord, des écoles de Cologne et de Nuremberg, est une source commune pour le style élégant et précieux qui se développe alors à Milan comme à Vérone, où il arrive par la haute vallée de l'Adige et Trente. Il donne lieu en Lombardie et en Vénétie à des réalisations très proches dans leur expression formelle et dans leur esprit.

Le « Taccuino dei disegni » de Giovanni dei Grassi, précurseur à Milan de Michelino da Besozzo, offre des images d'oiseaux et d'animaux rares rendues avec une délicatesse exquise et une précision toute naturaliste, qui, à la fin du XIVe siècle, annonce Pisanello. Le *Mariage Mystique de Sainte Catherine* de Michelino (voir page 13), exécuté vers 1415-1420, après son voyage en Vénétie où il rencontre Gentile da Fabriano, représente l'épanouissement extrême du style international en Lombardie, et son moment de plus étroite parenté avec l'art de Vérone. Sur le fond d'or où disparaît le trône de la Vierge, les figures se détachent comme des apparitions féeriques. La grâce enfantine des visages, la finesse des couleurs, la calligraphie déliée du manteau de sainte Catherine donnent à la composition centrale un charme délicat en contraste avec les silhouettes émaciées, aux visages creusés d'ombre, des deux saints qui assistent à la scène. Le rapprochement à l'exposition des fresques de Michelino provenant de l'église Santa Maria del Popolo, à Pavie, et des *Anges de la Résurrection* de Stefano, met en évidence ces affinités, où certains critiques voient deux expressions parallèles tandis que, pour d'autres, c'est l'art de Michelino qui inspire et nourrit l'art de Stefano.

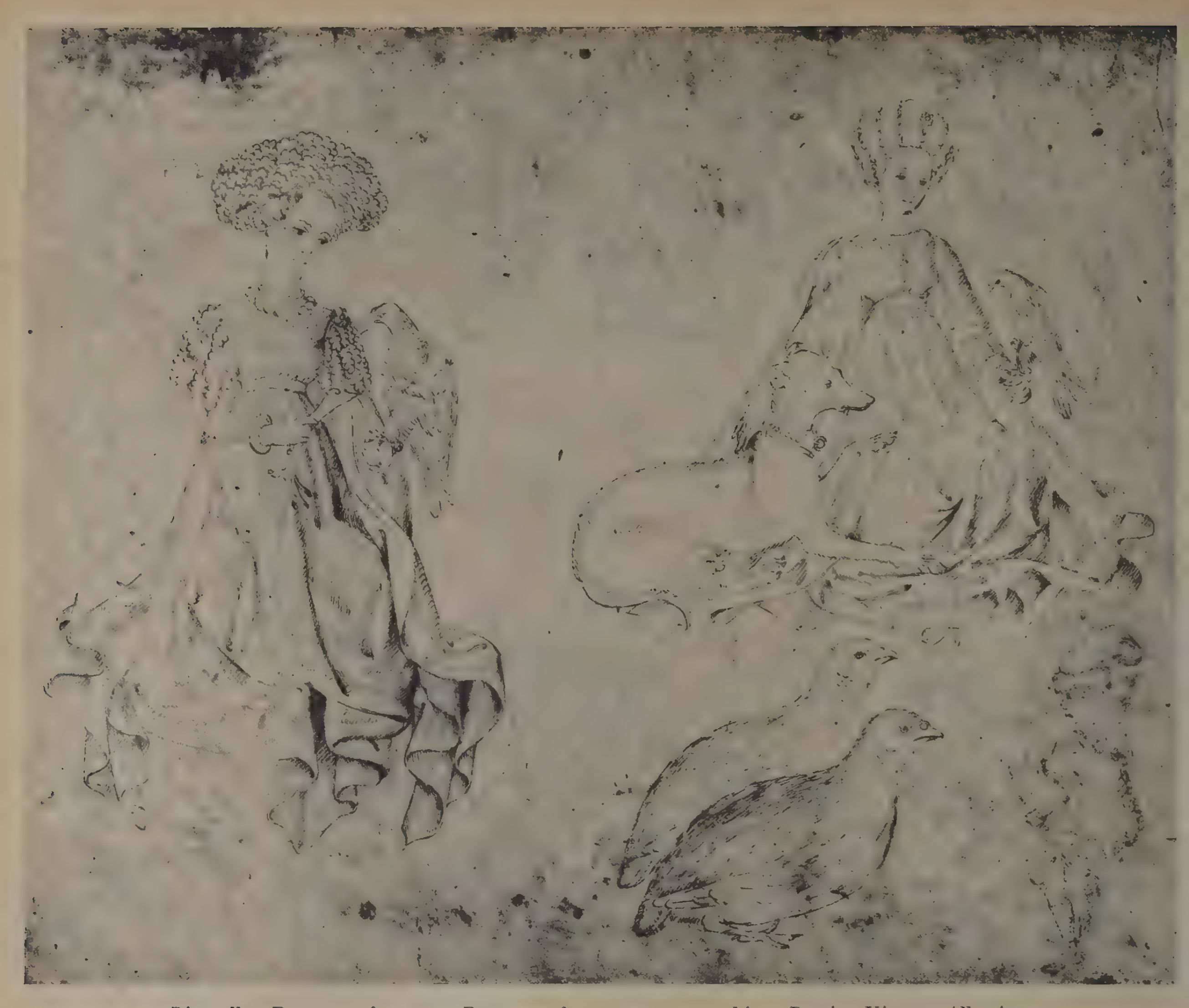
Dans la pénétration à Vérone de cette culture cosmopolite, le rôle de Venise est également considérable. Niccolò di Pietro, nettement orienté, aux environs de 1395, vers la peinture du Nord, séjourne probablement à Vérone: un polyptyque de sa main existait encore, au XVIIIe siècle, dans l'église de San Pietro di Castello. Avec la *Crucifixion* de Zannino di Pietro, et notamment avec les peintures en camaïeu qui ornent l'extérieur des volets, il semble qu'un écho de l'art de Broederlam parvienne jusqu'en Vénétie. Et lorsqu'en 1408 Gentile da Fabriano se fixe à Venise, il y apporte une forme du gothique tardif où l'apport de Sienne, de l'Ombrie, des Marches et de la Lombardie se fond dans une expression d'une sensibilité poétique exquise (voir page 19). Appelé en 1409 à décorer la salle du Grand Conseil au Palais Ducal, il y sera assisté, de 1415 à 1420, par le jeune Pisanello, qu'il retrouvera à Florence en 1422, à Rome en 1427. L'action de Gentile, qui jouit en Vénétie d'un prestige singulier, sera décisive pour Pisanello. Elle s'exercera aussi profondément sur des peintres comme Giambono et Jacobello del Fiore.

Celui-ci, d'abord très proche de Guariento, s'adapte plus tard au goût nouveau. Le charme narratif avec lequel il décrit l'*Histoire de Sainte Lucie* (vers 1410) révèle par rapport à ses premières œuvres une évolution qui est le contrecoup de l'arrivée à Venise de Gentile. Giambono, marqué comme lui par l'art de Niccolò di Pietro et de Gentile, mais qui manifeste un goût particulier pour les ornements précieux et abondants, les ornements fleuris et orfévrés, séjourne à Vérone entre 1430 et 1440 en même temps que Jacopo Bellini. Il décore à fresque la chapelle Serego à Sant'Anastasia, tandis que Jacopo en 1436 peint une Crucifixion, à la cathédrale, qu'il complète d'une inscription où il se proclame l'élève de Gentile.

Mais celui où s'exprime le plus parfaitement l'interprétation véronaise du gothique international est Stefano da Verona (dit aussi S. da Zevio), remarquablement mis en valeur à l'exposition par la présentation de dessins, de « sinopie », de peintures permettant des comparaisons et des rapprochements passionnants. Il ne se détournera pas complètement de la tradition locale. Tel dessin du *Couronnement de la Vierge* évoque les « sinopie » de Turone pour la fresque de San Fermo, et, à la fin de sa carrière, l'*Adoration des Mages* (voir p. 12) présente dans certains détails iconographiques un écho de la composition d'Altichiero sur le même sujet à Padoue. Mais la *Madone au Buisson de Rose* (voir page 15), féerique et précieuse dans l'« hortus conclusus » où les anges se posent parmi les fleurs comme des libellules, est si intimement accordée à la conception des écoles du Nord qu'elle a pu être attribuée à un maître de la haute vallée de l'Adige. La parenté est évidente avec une œuvre comme la *Madone aux Lys*, d'un maître allemand, conservée au Ferdinandeum d'Innsbruck, et aussi avec les fresques des *Mois* de Torre Aquila à Trente, peintes vers 1405 par un Rhénan et pour lesquelles on a pu penser à une participation de Stefano. La *Madone au Buisson de Rose* date en tout cas de ces mêmes années. L'attribution à Stefano est confirmée par l'analogie qu'elle présente avec la fresque de la *Vierge aux Anges*, de l'église San Cosma à Vérone.

Le charme de l'atmosphère, du visage de la Vierge, les tonalités brillantes des couleurs, en font une œuvre attachante malgré le mauvais état de la couche picturale. Après cette période d'orientation quasi exclusive vers l'art allemand, déterminée peut-être par des séjours à l'étranger, Stefano, qui se montrera très perméable aux influences nouvelles, se tourne particulièrement vers la Lombardie. *Les Anges de la Résurrection*, de San Fermo, par le graphisme élégant de leurs ailes, de leurs robes blanches aux longs plis lancéolés, le modelé arrondi de leurs visages, évoquent Michelino da Besozzo. C'est à lui, à Giovanni dei Grassi, que fait penser aussi le dessin de la *Flagellation* (voir page 14) où la ligne, d'une précision souple dans les drapés, s'estompe dans le modelé lumineux des visages. C'est à Pisanello, à l'Annonciation de San Fermo, que fait penser la *Gloire de saint Augustin*, à Sant'Eufemia, dominée par une *Trinité* et une *Annonciation*. L'iconographie de cette scène, avec l'enfant Jésus descendant du ciel, est analogue à celle de Pisanello. Les deux fresques sont sans doute contemporaines (1426), mais c'est probablement le jeune peintre au début de sa carrière qui inspire ici le maître arrivé déjà à la maturité. *L'Adoration des Mages* enfin, œuvre tardive signée et datée de 1435, toute en rythme, doux, en courbes flexibles, rend compte de contacts nouveaux avec Gentile et

◄ *Pisanello:* Saint Georges et la Princesse de Trébizonde. *Détail. Fresque. Vers 1435. Vérone, église Sant'Anastasia.*



Pisanello: Dame au faucon *et* Dame au faucon avec son chien. *Dessin. Vienne, Albertina.*

Pisanello. Un dessin du Louvre, donné généralement à Pisanello, présente des analogies si précises avec la peinture de Stefano que l'on est tenté de le lui attribuer. Enfin, un dessin de Michelino, conservé à l'Albertina, peut être rapproché aussi de ces *Adorations des Mages*. De telles similitudes permettent la définition et la compréhension d'une certaine forme de style commune aux plus grands maîtres pendant les premières décades du XVe siècle.

L'art de Giovanni Badile suit l'exemple de Stefano, celui de Michelino et des Lombards, tout en manifestant dans les fresques de Santa Maria della Scala (1443) une fidélité surprenante à Altichiero, dans des ordonnances d'architectures qui imitent celles de l'oratoire de Padoue. Le polyptyque de l'Aquila (voir page 14) présente avec ces fresques une similitude de style et de qualité qui confirme son attribution à Badile, malgré la falsification probable que représente la signature. Mais les affinités avec Stefano sont assez évidentes pour que le polyptyque ait pu être considéré comme une œuvre de jeunesse du peintre de la *Vierge au Buisson de Rose*.

Le panorama révélateur que présente l'exposition sur des années de compénétrations nuancées et complexes entre les provinces, entre les peintres, connaît son épanouissement final avec Pisanello. L'importance des peintures que le directeur du Musée de Vérone a pu réunir, l'intérêt des dessins qui viennent en éclairer l'élaboration, et surtout la présentation de la fresque de Sant'Anastasia, donnent une vision captivante de l'art de Pisanello, dont l'activité de médailleur est également évoquée, comme un aspect essentiel de son génie, inséparable, du reste, de son œuvre de peintre et de dessinateur.

C'est dans le milieu véronais dominé par Stefano que Pisanello s'est formé, mais la rencontre de Gentile à Venise lui donne une impulsion nouvelle, et, avant l'époque où Stefano à son tour s'inspirera de Pisanello, c'est plutôt ce maître commun qui rapproche les deux peintres. *La Madone à la Caille* (voir page 19), œuvre de jeunesse (d'ailleurs attribuée parfois à Stefano), est baignée d'une poésie douce qui est celle de Gentile et les anges imitent ceux qu'il avait placés dans une de ses toutes premières œuvres. La manière de Gentile apparaît encore dans certains dessins où le sujet, sous une lumière frisante, est traité sans profondeur, comme un bas-relief. L'*Annonciation* de San Fermo, toute en lignes mélodieuses, appartient aussi au début de la carrière de Pisanello, vers 1426. En 1431, il se rend à Rome et c'est après son retour que se situent ses œuvres majeures, le *Saint Eustache* de Londres, le *Saint Georges* de Sant'Anastasia (voir page 16). Pisanello y dépasse la calligraphie décorative, les finesses d'ornements extérieurs. La fresque de Sant'Anastasia, merveilleuse « découverte » pour le visiteur de l'exposition, est toute en demi-teintes, presque en

camaïeu, dans la partie centrale. Les rehauts de couleurs sont réservés au fond, aux architectures, aux gibets. La peinture, posée en couches minces, crée une transparence, une finesse de modelé qui laissent à la ligne sa valeur dans l'organisation cohérente de la surface. Il naît ainsi une vision impalpable, dont les figures sans pesanteur s'imposent pourtant par une mystérieuse intensité spirituelle. Pisanello n'a pas cherché dans le thème chevaleresque le prétexte d'une scène d'élégance courtoise. Il a choisi de représenter le moment où saint Georges quitte la princesse avant le combat, et il s'est attaché à exprimer l'angoisse contenue des personnages sur le visage immobile de la princesse, sur celui du héros, grave et exsangue, qui détourne les yeux vers le monstre qu'il doit affronter. Cette intuition des êtres, cet attachement à leur humanité est dans la ligne de Tommaso da Modena, d'Altichiero. Les différentes études pour la princesse de Trébizonde montrent, à partir d'un portrait pris sur le vif, l'approfondissement ultérieur de l'intention psychologique, qui fait de lui un portraitiste pénétrant. Le groupe des cavaliers a gardé au contraire quelque chose d'immédiat, d'extérieur, qui les isole de la scène principale; ils traduisent un caprice plus réaliste, une recherche un peu gratuite d'exotisme.

Une grande partie de la carrière de Pisanello se passa hors de Vérone. Son prestige était grand dans toutes les cours de l'Italie du Nord, Mantoue, Ferrare, Milan, qui l'appellent successivement. Il se rend aussi à Naples, près d'Alphonse d'Aragon. Pour les d'Este, il peint les deux portraits fameux — profils fermement détachés sur le fond de fleurs précieuses — de Lionel et d'une princesse portant sur son manteau brodé le vase, emblème de la maison d'Este, mais dont on ne sait s'il s'agit de la femme ou de la sœur de Lionel (voir ci-dessous). Pisanello avait fait en 1432 le portrait de Sigismond pour lequel il existe différents dessins. Sur l'un d'eux, un profil conservé au Louvre, Pisanello a noté des indications pour la couleur des yeux et de la barbe. En 1438, c'est l'empereur d'Orient, Jean VIII Paléologue, venu en Italie pour le Concile de Ferrare, qui pose pour lui et lui inspire sa première médaille. Dans cette forme d'art dans laquelle il va trouver un remarquable prolongement à son œuvre de dessinateur et de portraitiste, Pisanello innove totalement par rapport à ses devanciers.

Cette aptitude à adopter des modes d'expressions variés, à assimiler des expériences étrangères, a permis à Pisanello de dépasser les charmes raffinés mais sans profondeur du style international. Son œuvre ne peut être définie comme un aboutissement du gothique; elle représente une ouverture sur les réalisations futures de la seconde moitié du siècle. La peinture qui s'épanouit à Vérone jusqu'à lui en était à certains égards le prélude, à la fois par le goût de l'élégance précieuse et l'aptitude à la contemplation poétique, par le sens du merveilleux et l'intuition de la vie.





Deux portraits de Pisanello. A gauche, celui de Lionel d'Este. *Bois. 28×19 cm. Vers 1441. Bergame, Académie Carrara. A droite, celui d'une* Princesse d'Este. *Bois. 43×30 cm. Paris, Musée du Louvre.*

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition du Castelvecchio, ouverte depuis le 10 août, se termine le 31 octobre. Le catalogue (excellent tant au point de vue des textes, dus à l'organisateur de la manifestation, L. Magagnato, que des illustrations) est un document précieux.



Ci-contre, Gentile da Fabriano : La Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens. *Bois. 115×64 cm. Vers 1405. Pinacothèque de Pérouse. A l'extrême gauche, Pisanello :* La Madone à la Caille. *Bois. 50×33 cm. Vérone, Castelvecchio.*


IN·RI

L'Ecole de Valladolid

PAR ANTONIO BONET CORREA

Reportage photographique d'Oriol Maspons et Julio Ubiña

Les sculptures polychromes sur bois réunies au musée de cette ville permettent de connaître un des ateliers les plus fameux d'Espagne à la fin du XVIe et au XVIIe siècle

Sise au confluent de l'Esgueva et du Pisuerga, Valladolid est une ville importante de Vieille Castille qui étale ses rues, ses places et ses monuments dans un paysage de plaine, entouré des collines pelées si caractéristiques du plateau castillan.

La ville est assez étendue et il n'est pas facile d'en visiter en peu de temps les nombreux monuments et œuvres d'art. Ceux-ci, qui vont du XIIe au XVIIIe siècles, sont dispersés dans la ville, et il faut souvent aller les chercher dans des rues modernes et sans caractère. Les églises sont riches d'œuvres d'art — pour la plupart des sculptures de retables et des « pasos » de l'école dite de Valladolid, qui fut du XVIe au XVIIe siècle l'un des ateliers les plus fameux de la péninsule.

Cependant, le voyageur pressé, ou désireux d'admirer les exemples les plus fameux de cette école de sculpture, trouvera à Valladolid un lieu unique en Espagne : le Musée National de Sculpture, qui, depuis son inauguration en 1933, est l'un des centres les plus visités par les admirateurs de l'art espagnol. On a groupé là les œuvres des imagiers vallisoletans provenant en grande partie des églises conventuelles sécularisées en 1835. Le musée est installé dans le magnifique édifice de l'ancien collège dominicain Saint-Grégoire, une des œuvres les plus magnifiques de l'architecture gothique espagnole.

Formant, avec la grandiose église et le couvent Saint-Paul — de belle façade gothique — un ensemble monumental, le collège Saint-Grégoire fut fondé en 1487 par l'évêque de Palencia, Fray Alonso de Burgos, qui le dota richement, dans l'intention d'y former de bons théologiens et des prédicateurs de l'ordre de Saint-Dominique. Institution célèbre qui compta parmi ses élèves des figures comme celle du père Vitoria, Melchior Cano et Fray Luis de Grenade, seconde Université comme on l'appelait à l'époque, son édifice même fut également fameux par la richesse de sa façade, par ses cours, ses escaliers, sa chapelle et ses salles magnifiquement sculptées et richement couvertes de plafonds à caissons de style mudéjar. Œuvre édifiée en très peu d'années, son unité de style est parfaite, et sa décoration, du dernier gothique espagnol, si abondante, qu'on a pu parler à son sujet de gothique baroque.



Le Musée de sculpture de Valladolid est installé dans l'ancien collège dominicain Saint-Grégoire, un des chefs-d'œuvre du gothique espagnol. Ci-dessus, dominant la cour du musée, la galerie haute dont les sculptures rappellent le style manuélin portugais. Toutes les œuvres illustrant cet article sont conservées au Musée de Valladolid.

La façade du collège Saint-Grégoire est déconcertante. Attribuée par les uns à Juan Guas et par les autres à Simon de Cologne, tous deux grands architectes, c'est un immense retable profusément orné. L'horreur du vide, qui caractérise l'architecture espagnole de cette époque, incita son auteur à ne pas laisser le moindre espace nu, et cette façade ressemble à une grande tapisserie pleine de fantaisie végétale et de représentations d'animaux d'un naturalisme barbare. Son portail, avec ses sauvages velus — thème médiéval qui a pour origine un déguisement courtois, rajeuni alors par les découvertes d'outremer — ses colonnettes en forme de troncs noueux entremêlés à des tresses d'osier et à d'autres motifs ornementaux du même genre, ne laisse pas de répit au visiteur qui découvre tout un monde fabuleux (voir page 25).

L'intérieur, avec sa chapelle, ses salles d'étude, ses cours, est également surprenant, la grande cour surtout, d'un très bel effet, avec sa galerie haute,

lonso Berruguete : Le Christ, la Vierge et Saint Jean.

véritable dentelle de pierre où nous retrouvons le même esprit surchargé et baroque de la façade, contemporain du manuélin portugais (voir page 21).

Le visiteur, étranger à l'art espagnol et à sa sculpture, qui pénètre pour la première fois dans cet édifice d'aspect étrange, sera peut-être plus surpris encore par les œuvres exposées là que par la façade. Si l'art espagnol de l'âge d'Or est original, ou tout au moins se différencie nettement des autres arts européens, cette originalité est encore plus grande dans le domaine de la sculpture. La sculpture sur bois polychrome d'images religieuses traitées avec un réalisme direct est tellement différente de la sculpture sur marbre et sur bronze — produit de l'idéalisme formel imposé en Europe par la Renaissance — que tout esprit formé dans le respect des règles académiques, et pour qui la polychromie est un à-côté, comparera cet ensemble à une sorte de Musée Grévin, en plus tragique, et moins caricatural. Cela explique que les Espagnols eux-mêmes aient longtemps méprisé ce chapitre de l'histoire de l'art, qui, avec celui du baroque, faisait partie du musée des horreurs. Il fallut que le romantisme redécouvre l'Espagne, et qu'après le retour à son romancero, à son théâtre et à sa peinture, vienne le tour de la sculpture de la fin du XVI[e] siècle et du XVII[e] siècle, pour que l'on concède quelque valeur à cette plastique si cohérente, et qui s'exprime d'une manière si précise qu'on l'a même comparée à la statuaire grecque, née comme elle d'une sensibilité et d'une culture collectives.

Pour comprendre ce monde plastique, il faut tenir compte des facteurs sociaux et esthétiques, du milieu dans lequel il prit naissance. En premier lieu, sa destination était purement religieuse : images de la passion du Christ et de saints pour des autels, des processions ou des dévotions particulières. Ensuite, la principale clientèle — à part quelques commandes du roi ou de nobles — était un clergé qui héritait d'une forte position établie pendant le Moyen Age et qui, après une brève période de Renaissance, avait contribué puissamment à la Contre-Réforme. L'esprit religieux, profondément enraciné dans les sentiments, était le trait dominant de cette classe qui, s'appuyant sur le pouvoir royal et la noblesse, créa alors un sens populaire dans toute l'acception du terme, un sentiment du divin matérialisé dans des représentations concrètes. De là le réalisme de la sculpture de cette époque, qui, plus qu'une copie de la réalité, est comme une transmutation de celle-ci, une nouvelle création où l'éphémère devient éternel et où l'éternel et le divin se convertissent en présence humaine.

Les conditions dans lesquelles se développe cet art, qui coïncide avec les graves crises économiques de l'immense mais fragile empire espagnol, sont la conséquence inévitable du problème social. Ces crises se répercutent sensiblement sur l'architecture. Dans le domaine de la construction l'on note, à la fin du XVI[e] siècle, un arrêt dans le rythme intensif des années de prospérité, qui explique le recul de la sculpture monumentale en pierre des façades. Les travaux royaux sont aussi de moindre importance. La sculpture de cour en marbre ou en bronze, si abondante pendant la Renaissance — dans un pays où les carrières de marbre sont rares et où les ateliers de bronziers ne purent jamais devenir importants — demeura assujettie à la servitude de passer ses commandes en Italie, servitude trop onéreuse au moment de la crise économique, même pour les rois et les nobles. Les confréries — dont certaines n'avaient que de maigres ressources — ne pouvaient aspirer à posséder des retables exécutés dans une matière aussi noble. En outre, avec la multiplication des fêtes religieuses, le grand nombre de canonisations et de béatifications à l'époque, il était souvent nécessaire de commander rapidement des statues pour des processions ou de nouvelles dévotions. Le matériau le plus abordable était alors le bois, support traditionnel de la sculpture gothique polychrome que la Renaissance n'était jamais arrivée à détrôner. Ce souci d'économie, mêlé au sens religieux populaire et réaliste, fut à l'origine du mannequin habillé, dont seuls le visage, les mains et les pieds étaient sculptés.

Le Musée de Valladolid possède une riche collection de cette sculpture, en particulier de la sculpture castillane, qui, dans son réalisme rude et crû, présente des différences très accusées avec l'andalouse, plus idéaliste.

Mais toutes ces considérations ne peuvent s'appliquer entièrement à Alonso Berruguete, artiste situé à mi-chemin entre la Renaissance et la Contre-Réforme, et qui, créateur de l'école, vit à un moment où l'empire espagnol est encore puissant. Berruguete serait plutôt un maniériste, comme le Greco, avec lequel il a tant de points de contact et dont il influença d'ailleurs l'art. Sa sculpture, fort appréciée à l'époque, puis oubliée, est un mélange de tradition gothique et de Renaissance, le tout assimilé par un tempérament créateur, capable d'insuffler vie et esprit à tout un monde formel, sans arriver cependant à créer des archétypes religieux. Son art, destiné à des retables de grand effet monumental et décoratif, dont il faisait lui-même les plans, évolue dans un monde prestigieux, encore éloigné de ce sens populaire qui, plus tard, dominera en Espagne.

A ce sujet, la biographie de Berruguete est significative. Comme nous allons le voir, son énergique personnalité lutte pour imposer son art, personnalité déchirée par les contradictions de sa formation et du milieu où il lui échut de vivre, d'un côté milieu courtisan et officiel d'humanistes et de magnats de l'Eglise, et de l'autre clientèle populaire qui commençait alors à donner le ton. Fils de Pierre Berruguete — le grand peintre espagnol qui travaille à la cour d'Urbino avec Juste de Gand et qui introduira ensuite la peinture du Quattrocento italien en Castille, sans toutefois oublier sa première formation d'influence flamande — Alonso apprend dès l'enfance l'art de la peinture. Il vit alors à Paredes de Nava où il était né vers 1490. Peu après la mort de son père, en 1504, il part pour l'Italie où il visite Florence et Rome. Vasari, dans ses biographies d'artistes, fait plusieurs allusions à ce séjour, et nous le montre en train de copier Michel-Ange et le Laocoon, et même de terminer pour des religieuses de Florence un retable laissé inachevé par Filipo Lippi. A son retour, en 1518, grandi par le prestige de son récent séjour en Italie, il est nommé par l'empereur Charles-Quint peintre de la cour. Il occupe cette charge à Saragosse en même temps que le sculpteur bourguignon Bigarny, déjà très renommé. Mais Berruguete ne reçoit pas de commandes de l'empereur qui l'envoie travailler à Grenade, à la chapelle royale, où interviennent également l'Italien Jacopo Fiorentino et Bigarny. Là non plus, Berruguete n'a pas la possibilité de démontrer son génie, ce qui l'exaspère et l'amène à abandonner son activité artistique officielle. L'empereur le nommera alors, en 1523, greffier criminel de la chancellerie de Valladolid, poste de la Cour de Justice qu'il occupera pendant 19 ans. Il mène de front avec cette occupation la direction d'un atelier de sculpture où il obtient bientôt des commandes importantes pour des églises de la ville et de la province. En 1528, cinq ans plus tard, jouissant d'une position aisée, d'un rang social élevé et d'une réputation d'artiste éminent, il se construit une grande maison seigneuriale. Homme d'une immense capacité de travail, nous le voyons encore en pleine activité à la fin de sa vie à Tolède où il s'installe pour achever les stalles du chœur de la cathédrale, commencées par Bigarny, et sculpter sur marbre la tombe du cardinal Tavera pour l'église de l'Hôpital fondé par ce grand prélat. Il meurt, en 1561, loin de sa famille, sans pouvoir terminer cette dernière œuvre.

De Berruguete, le Musée de Valladolid conserve le retable le plus important — celui de l'ancienne église Saint-Benoît de la ville, commandé en 1526 — et un autre plus ancien, la première de ses œuvres connues, le retable de la Mejorada, de 1525, que l'on peut voir dans la chapelle du Musée, à la place de l'ancien retable disparu. Œuvre dont les proportions monumentales étaient en accord avec celles du chevet

Santa Librada crucifiée. *Bois par un sculpteur anonym*



Juan de Juni : La Mise au tombeau du Christ. *Détail montrant Joseph d'Arimathie et Marie Salomé.*

de l'église pour laquelle il était conçu, et dont on l'enleva à coups de hache en 1835, le retable de Saint-Benoît est aujourd'hui réparti dans trois des salles du Musée, dont les proportions relativement réduites en hauteur ne permirent pas la reconstitution complète. Afin de donner une idée de son ensemble, le restaurateur Mariano de Cossio a peint un tableau de son état primitif. Grâce en partie à cette dispersion qui a permis de contempler et d'étudier cette œuvre de près et sans l'inconvénient des ombres qui devaient le voiler en partie dans l'église, on connaît actuellement à fond l'art de Berruguete. De près, ses figures laissent mieux voir leur force et leurs qualités. Mais par contre, ce manque de recul laisse à jour pour beaucoup les défauts ou plutôt le manque de fini, souvent voulu par le sculpteur qui les concevait pour être vus de loin ou à une hauteur différente de celle d'où on les voit actuellement. Mais ces défauts, déjà commentés à l'époque, et sur lesquels on insiste beaucoup de nos jours, sont précisément peut-être la marque de ce génie impétueux, qui accordait plus de valeur aux qualités dynamiques des formes qu'à la perfection. Pour Berruguete, qui travaillait d'après ses souvenirs, tournant le dos à la nature et négligeant l'observation de l'anatomie correcte, l'important était l'effet des masses contorsionnées, les élans qui rompent avec la quiétude classique. Ses statues, de volume étiré, car la majeure partie était destinée à être vue de face, manquent de modelé et y suppléent par la polychromie et les dorures qui corrigent le travail nerveux du gouget. Malgré les réminiscences de Michel-Ange, sa personnalité et sa hardiesse sont grandes : il n'hésite pas à ajouter aux vêtements sculptés des morceaux de tissus collés, à faire perdre l'aplomb à ses personnages au visage asymétrique, qui croisent leurs jambes ou prennent des postures absurdes en agitant leurs bras et leurs vêtements. Les types qu'il choisit sont significatifs : vieillards barbus et rébarbatifs, adolescents inexpressifs et timides, enfants potelés et écervelés, femmes abruties, dont le rictus douloureux, et comme déchiré par un mal interne, reflète rarement l'intelligence. Le saint Sébastien mis à part, sculpté avec un sens idéal de la beauté et d'une délicatesse surprenante chez Berruguete, les autres personnages sont traités avec violence, sans concession (voir pp. 20, 24, 25 et 27).

Des salles Berruguete, on passe, au deuxième étage, aux salles de sculpture gothique, Renaissance et du XVIII[e] siècle. On y remarquera des œuvres fort intéressantes comme une tête de saint Paul décapité, de Juan Alonso de Villabrille, sculpteur madrilène du début du XVIII[e] siècle, ou la sainte Librada



Alonso Berruguete : La Conversion du roi Totila par saint Benoît. 115×105 cm.

crucifiée, œuvre anonyme du milieu du XVIIIe siècle, provenant d'un couvent de Valladolid. Les têtes de saints décapités sont un sujet très fréquent dans la sculpture et la peinture baroque espagnole. Dans cet exemple, on retrouve le pathétisme du Laocoon mélangé à un sens anatomique très poussé. La sainte Librada crucifiée, traitée de façon plus picturale que sculpturale, est par contre un sujet assez rare dans l'iconographie baroque espagnole, qui représente quelquefois cette martyre avec la barbe qu'elle avait imploré le ciel de lui faire pousser pour ne plus être séduisante (voir page 23).

Après être passé par la salle d'exposition de stalles de chœur, provenant de diverses églises, Saint-Benoît entre autres, on arrive à la salle Juan de Juni, bourguignon qui, de 1533 à 1577, année de sa mort, travaille à Valladolid où il s'établit définitivement et où se trouvent la plupart de ses œuvres. Ami de Berruguete, qui l'appréciait beaucoup, Juni n'est son continuateur qu'en partie. Etranger qui s'adapte parfaitement au milieu espagnol, il s'avère beaucoup plus hispanique que la plupart des autres artistes d'origine. L'œuvre de ce sculpteur de formation maniériste, chez qui se mêlent les influences de Claus Sluter et de la Renaissance italienne, inaugure cependant l'imagerie castillane. Auteur de retables, de groupes sculptés et de statues d'un grand pathétisme, ses sculptures se caractérisent par une sensualité très grande des formes, exécutées avec un modelé parfait et une excellente polychromie. Œuvres de volume dense, les compositions de Juni sont caractérisées par des lignes courbes qui se referment sur elles-mêmes. Ses groupes s'enroulent, se nouent, s'entravent et se contorsionnent jusqu'à la congestion. Comme Berruguete, Juni a le sens du mouvement. Mais les différences qui existent entre les deux sculpteurs sont essentielles. Tandis que le premier surprend les personnages en pleine action physique, Juan de Juni les crée en plein mouvement spirituel.

La façade de l'ancien collège St-Grégoire, aujourd'hui Musée de sculpture de Valladolid.



Ses statues robustes, aux amples vêtements gonflés, et pleines de vie, sont animées par l'expression de l'Angoisse et de la Douleur. Ses œuvres sont l'expression du vertige et de la frénésie affective. De là la préférence de ce sculpteur pour des thèmes comme la Vierge des Sept Douleurs et les Pleurs sur la Mort du Christ, tous deux traités avec un sens plus humain que divin, mais qui, à force d'émotion, parviennent aux limites du sublime (voir page 24). Vers la fin de sa vie, Juni, encore plus hispanisé, élague son œuvre de certaines exubérances et sa sculpture gagne ainsi en repos, en profondeur et en gravité ce qu'elle perd d'art déclamatoire.

Alonso Berruguete : La Messe de Saint Grégoire. *100×90 cm.*

Après la traversée des galeries hautes, de la cour principale et des anciens escaliers, l'on revient au rez-de-chaussée à la salle de Gregorio Fernandez, aux belles proportions monumentales, autrefois salle d'exercices littéraires et de conférences du collège, où l'on peut voir toutes les œuvres du grand imagier castillan qui, né en Galice en 1566, travaille à Valladolid jusqu'à sa mort, en 1636. Animée d'un sens plastique sans aucun point commun avec la



sculpture italienne et les règles classiques, et inspirée directement du spectacle de la nature, son œuvre est une manifestation culminante de l'esprit religieux et réaliste castillan. Son unique précédent est la sculpture hispano-flamande du XVe siècle, dont il y a tant d'œuvres dans la région et dont on peut admirer quelques exemples dans d'autres salles du musée. Gregorio Fernandez, artiste profondément croyant, a su exprimer l'intensité de cette foi pragmatique et espagnole. Ses thèmes sont toujours la Passion du Christ, et des images de saints patrons, comme saint Bruno, saint Ignace de Loyola et sainte Thérèse. L'anecdote et le pittoresque sont exclus de ses statues qui sont extrêmement sobres et directes. Œuvres de solides volumes qui n'excluent pas la grâce du modelé, surtout dans les visages, ses statues aux vêtements anguleux qui donnent l'impression de papier froissé sont d'une présence plastique rarement égalée. A une grande sobriété d'effets sans artifice, s'unit une polychromie claire et acide, dont le sculpteur, contrairement à Berruguete et à Juni, chargeait d'autres artistes.

L'œuvre andalouse, si différente de la castillane — plus rude et plus expressive — est illustrée dans le musée par la Madeleine repentie de Pedro de Mena, exécutée en 1664 pour un couvent de Madrid par cet artiste élégant et raffiné. Sujet rattaché à l'iconographie de Gregorio Fernandez, on voit dans cette statue toute la mélancolie et la douceur andalouse.

Il ne faudrait pas quitter le musée sans en traverser le tout petit jardin intime et en visiter la chapelle, aménagée aujourd'hui en salle de musée. On y conserve, un peu pêle-mêle, des sculptures de diverses époques. A l'entrée, l'on se trouve face à face avec une image repoussante de la mort (ci-contre) que les touristes qui connaissent peu l'art espagnol auraient trop vite tendance à juger comme la personnification de l'âme de la sculpture de ce pays. Sujet iconographique né au Moyen Age en France et œuvre attribuée par les uns à Gaspar Becerra, par les autres à Juan de Juni, il semble difficile de dater cette statue, bizarre mais malgré tout très espagnole dans son réalisme.

Si vous voulez en savoir davantage

En plus des guides du Musée National de Sculpture et de la ville de Valladolid — spécialement ceux de Candeira et Juan José Martin Gonzalez, voir : Marcel Dieulafoy, La statuaire polychrome espagnole *(Paris, 1908) et surtout Maria Elena Gómez Moreno,* Breve Historia de la Escultura Española *(2e édition, Madrid, 1951). Pour Berruguete,* Las Aguilas del Renacimiento español *(Madrid, 1941) de Manuel Gómez Moreno.*

Gaspar Becerra : La Mort. *167 cm.*

Alonso Berruguete : L'Adoration des Rois Mages. *135×108 cm*





La XXIXe Biennale de Venise

PAR FRANÇOISE CHOAY

Cette manifestation, par manque de rigueur dans le choix, a sombré cette année dans l'académisme abstrait

En matière de critique, il faut nécessairement faire la part de l'humeur, capable de donner des formes contradictoires à des jugements semblables. Les esprits chagrins diraient à juste titre que la dernière Biennale de Venise a été décevante. En effet, l'attribution des prix constitue un scandale: les Italiens Licini et Mastroianni ont reçu, l'un le grand prix de peinture, l'autre celui de sculpture, malgré la présence éclatante de Tobey et de Pevsner; le grand prix de gravure a été attribué à un Brésilien obscur bien que l'ensemble d'œuvres de Hayter soit particulièrement remarquable. En outre, les œuvres réunies dans cette manifestation internationale sont d'une hétérogénéité qui rend les comparaisons difficiles. Non seulement on confronte les artistes qui ont derrière eux de longues années d'accomplissement, tels Pevsner, Braque, Tobey ou Masson, et ceux qui en sont encore à leurs débuts, tels Tapies, Chillida ou d'Haese, non seulement on présente les œuvres tantôt sous forme d'ensembles récents, tantôt sous un aspect rétrospectif, mais surtout on nous montre ensemble de la peinture et de la non-peinture, dont l'exemple le plus flagrant serait les chromos désertiques de l'Australie (mentionnons d'ailleurs que le meilleur peintre australien, Nolan, n'est pas représenté). On rassemble les expériences d'avant-garde et les routines en marge de notre temps. Et les esprits non prévenus sont voués au contre-sens, lorsque la France consacre l'une de ses trois salles de peinture à Legueult, tandis que la Yougoslavie donne au contraire la vedette au jeune peintre informel Murtic et la Pologne aux belles compositions rythmiques de Maria Jarema.

Mais, et ce sera notre propos ici, nous pouvons tout aussi justement souligner l'intérêt de la Biennale 1958. Qu'importe l'absurdité des récompenses officielles puisque nous avons eu la chance de contempler trois œuvres exemplaires: celles du sculpteur Pevsner, du graveur Hayter et du peintre Tobey, puisque nous avons pu établir notre palmarès personnel. Qu'importe la confusion générale des valeurs, si nous voyons s'affirmer quelques promesses et se révéler un peu la signification de l'art actuel.

Seul le pavillon espagnol se signale par une tenue et une unité d'inspiration remarquables. A l'exception de trois figuratifs expressionnistes, il est consasacré à 16 jeunes artistes répartis selon les cadres d'une abstraction successivement expressionniste, géométrique, romantique et dramatique. La sobriété domine avec un accent dramatique perceptible jusque dans les compositions géométriques. A côté de ceux dont nous reparlerons, il faut signaler parmi ces artistes, dont 11 ont moins de 40 ans et cinq moins de 30 ans, les peintres Cuixart, aux matières sombres et volcaniques, Tharrats, Saura, à la fureur noire et blanche, Canogar et Millares.

A l'exception ibérique près, qui constitue incontestablement la surprise de la Biennale, les différents pavillons sont caractérisés par une commune absence de cohésion. La France occupe une place de choix grâce à la salle consacrée à Pevsner, reconnu dans le monde entier et qu'elle a soudain découvert l'an passé après quarante ans de silence officiel; mais ses autres salles sont consacrées à Legueult, à Masson étrangement polymorphe et dont la relation avec les Etats-Unis ne fut pas unilatérale à en juger par les dernières toiles, issues de Pollock et de Tobey; à Pignon enfin, avec une sélection fort sommaire. La Grande-Bretagne s'est aperçue que Hayter, qui a essentiellement vécu en France et aux U.S.A., était un citoyen britannique. Mais on n'a guère fait preuve de discernement en le faisant voisiner avec les sculptures d'Armitage et surtout avec les peintures de William Scot dont l'ingénuité et la gaucherie feintes servent seulement à masquer l'impuissance. De même les Etats-Unis mettent sur le même plan que Tobey le peintre Rothko dont les toiles formées par la superposition, sur un fond de même tonalité, de deux ou trois zones de couleurs sourdes, ne méritent pas l'indignation qu'elles ont suscité mais répètent inlassablement une expérience dont on épuise vite le contenu.

Ces trois exemples donnent le ton ambiant. Aussi épargnerons-nous ici au lecteur le détail fastidieux des inventaires complets et nous bornerons-nous à éclairer les principaux foyers d'intérêt de la Biennale 1958.

Pevsner et le destin de la sculpture

Parmi les œuvres d'artistes vivants, celle de Pevsner était sans doute la plus importante dans la mesure où elle marque un tournant décisif, une révolution (destructive et constructive à la fois) dans la sculpture. Pevsner a, en effet, appliqué littéralement, avec son frère Gabo, le programme qu'il traçait en 1920 dans le manifeste constructiviste publié à Moscou: « L'Espace cesse d'être une abstraction pour prendre rang de matière malléable et s'incorporer aux éléments de la construction ». Au commencement n'est plus la masse, cette antique prémisse de toute sculpture, mais l'espace d'où l'œuvre désormais surgit. Il eût été intéressant de montrer par quelques exemples l'évolution de Pevsner, que nous retraçait la grande rétrospective de l'an passé, au Musée d'Art moderne de Paris. Le petit nombre des œuvres créées par l'artiste (elles n'excèdent pas la centaine) eût rendu possible une synthèse. Nous l'aurions vu partir en 1924 d'une figuration de l'homme déjà schématisée, éclatée en plans et cependant non cubiste. Puis dès 1925 nous aurions assisté à l'élaboration de constructions abstraites où le

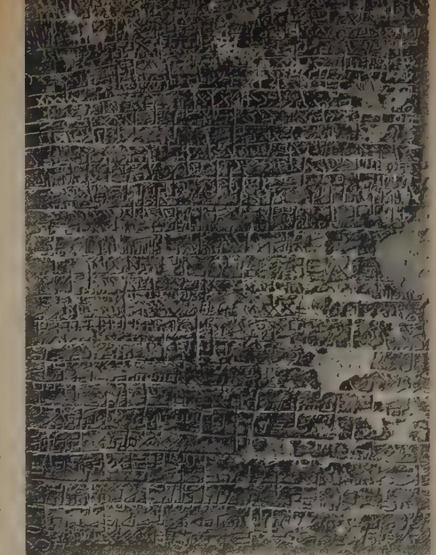
obey: A la limite du mois d'août. 1958.

vide tient immédiatement un rôle et où petit à petit des réseaux de tangentes introduiront une complexité accrue, jusqu'à ce qu'en 1936 apparaisse le premier élément de surface développable.

La Biennale présente une seule œuvre antérieure à l'utilisation des surfaces gauches et de ce fait le public non averti ne peut en comprendre le sens. En revanche, les douze autres constructions, toutes postérieures à la guerre, sont des créations accomplies. Parmi elles nous retrouvons la *Fresque pour une cathédrale*, ce haut-relief qui décompose la lumière et orchestre le jeu des couleurs du spectre sur ses structures complexes, en une merveilleuse symphonie de la paix. Nous retrouvons également *La construction dans l'œuf* (1943), *Monde* (1947), *Germe* (1949), où le thème du devenir se développe irrésistiblement à partir d'un point unique et secret. Le même jaillissement, le même dynamisme est celui de la *Colonne développable de la victoire* (1946) ou de la *Construction dynamique* (1957).

Il est vain de vouloir réduire ces œuvres à des constructions mathématiques analogues aux modèles de la géométrie. De cette dernière, certes, les constructions de Pevsner retiennent l'intime nécessité qui en lie les parties, mais elles sont l'œuvre d'une inspiration librement créatrice qui moque les formules. Leur puissance métaphorique tient précisément de leur tension entre cette liberté et cette nécessité. (Voir *L'Œil* nº 23.)

Mais ces formes ont-elles encore droit au nom de sculptures? Non, si ce vocable est synonyme de l'*objectalité* que Pevsner est venu briser et qui était encore celle de Brancusi, quelle que fût son don d'abstraction. Oui, si on admet que la conception hégélienne est désormais périmée qui définit cet art non seulement par le réalisme, mais par la *massivité*. Pevsner est l'un de ceux (avec Gonzalès) qui ont rendu possible une sculpture entièrement nouvelle dont les formes ne seront d'ailleurs pas forcément en rapport avec ses propres créations.



Antonio Tapies : Peinture. *195×130 cm. 1958. Collection Martha Jackson Gallery, New York.*

C'est précisément ce dont témoignent à Venise les salles consacrées à deux jeunes artistes fort différents. L'Espagnol Chillida manie avec puissance et dépouillement des barres métalliques qui n'accusent pas d'angles droits et se déplient sur une multiciplité de plans. Leur cheminement seul est expressif; il ne fait aucune concession à l'anecdote. Les seize œuvres exposées attestent que ce sculpteur poursuit une courbe ascendante dans son évolution. En 1951, il part de sortes de signes primitifs dont la puissance réside dans leur aspect élémentaire et archétypal (Ijarik: *stèle sépulcrale*); en 1955 la tentation facile de l'ambiguïté instrumentale se manifeste un instant, mais elle est balayée par *L'éloge de l'air* (1956), le *Grand tremblement* (1957), *Terrosa* (1957), dans lesquels l'artiste montre qu'il s'exprime avec la même aisance sur le mode vertical ou horizontal. Cependant, dans la dernière œuvre exposée, qui date de 1958, *Dal margine*, on surprend un certain baroquisme qui ne semble pas dans la ligne des créations antérieures.

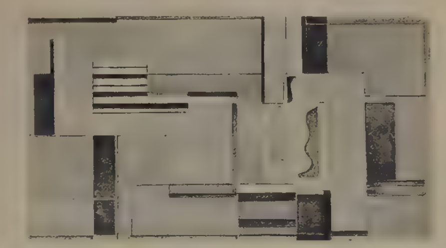
C'est, par contre, sous le signe du baroque que se développe au Pavillon belge l'œuvre de Roel d'Haese, étrangère à toute rigueur apparente, à toute

Wols : Composition.

géométrie pevsnerienne. Mais elle appartient, elle aussi, à l'actualité par sa liberté et son refus, de plus en plus complet depuis 1955, de l'allusion aux données de la perception classique, par son jeu avec le vide qui lui sert à trouer ses formes. La technique de la cire perdue, que le sculpteur pratique dans son propre four, rend seule possible l'expression fantasmagorique d'une spontanéité qu'il faudrait presque qualifier automatisme: extraordinaire gageure chez un sculpteur.

Hayter et Tobey

Le problème de l'automatisme mériterait d'ailleurs une longue étude qui dénonçât les cas où ce concept est injustement évoqué et décrivît les formes très diverses de ses incidences réelles.



Mario Radice: Composition C. F. A. *1934-35. Ci-dessous, Antonio Tapies:* Peinture. *1958. 114×146 cm. Coll. Martha Jackson Gallery, New York.*

Ainsi la Biennale nous a livré quelques fragments d'une œuvre considérable qui a exercé en outre une influence immense dans la mesure où presque tous les peintres contemporains sont allés travailler à l'*Atelier 17*, auprès de son auteur. J'ai nommé le graveur Hayter. Lui aussi se réclame de l'automatisme. Mais celui-ci est transcendé à la fois par un métier remarquable et par une connaissance approfondie des mathématiques, dont la méditation transparaît dans chaque œuvre. Devant ces gravures dont les premières sont nettement teintées de surréalisme, je ne pouvais m'empêcher de songer à Pevsner. Je pense qu'il existe une parenté profonde entre ces deux esprits, qui ont été élevés aux mêmes disciplines scientifiques (Pevsner fut ingénieur, Hayter chimiste et géologue) et qui, également épris de rigueur, n'en sont

pas moins tous deux sensibles à un même jaillissement intelligent de la vie. Le dynamisme de Hayter est le thème sous-jacent aux *Illustrations de l'Apocalypse* de 1932 comme à la *Mort dans l'eau* (1948) à *Icare* (1958) ainsi d'ailleurs qu'à ses œuvres de peintre dont une petite sélection a été également exposée.

Wassily Kandinsky: Improvisation nº 19. *1911.*

A un moment où l'art semble devoir s'orienter dans des voies divergentes de celles de la connaissance conceptuelle, il est remarquable et troublant de voir l'assise solide que lui ont donnée, en s'étayant sur une expérience hautement intellectuelle, des hommes comme Pevsner et Hayter.

La troisième œuvre majeure à laquelle nous faisions allusion plus haut est celle de Mark Tobey. A l'encontre des cas de Pevsner et de Hayter, la salle du pavillon américain nous permet de suivre le cheminement du peintre depuis 1935. Le bénéfice du plus grand nombre a été intentionnellement accordé aux toiles les plus récentes, mais cet ensemble de 35 tableaux dont l'Europe n'a vu jusqu'à présent qu'un très petit nombre mérite bien le nom de rétrospective. Il dissipera nombre de malentendus relatifs à un peintre trop méconnu (sans doute à cause de son caractère réflexif et non instinctuel). Au départ, quelques dix ans avant les premières réalisations dites abstraites, se trouve le thème significatif et révélateur de la cité. Une écriture impressionniste nous décrit Broadway, étouffante et pleine à ras bord d'une foule indistincte. Petit à petit, selon une évolution dont la lenteur est un gage de réflexion, on assiste à la disparition progressive des éléments figuratifs (qu'on retrouve non seulement dans la *Vente* de 1943, mais dans *The way* de 1944 ou même encore dans *Broadway afternoon* de 1950) et à la naissance d'un nouvel espace. Mais dès 1944 *Remote field* semble un essai sur la courbe, lien de toutes choses et dont l'aboutissement sera en 1957 *Towards the whites.* La Biennale montre de façon éclatante la liaison entre la ville, les villes successives et la suite de l'œuvre: la cité humaine révèle le thème de l'un et du multiple, de la diversité et de la similitude fondamentale des unités qui un instant ont eu la silhouette de l'homme. Les unités réfléchies et méticuleuses de la *Série méditative* (1954) de *A la limite du mois d'août* (1953) ont eu pour antécédents successifs les signes allusifs plus divers que semblables d'*Ecrit sur les plaines* (1950) et les dérivés de la calligraphie longuement apprise en Orient. La logique de l'œuvre conduit à deux extraordinaires tableaux peints cette année; l'*Aube* aux milliers d'unités blanches et le *Ciel nocturne*, son inverse où nous sommes ramenés au problème cosmique par les raies minces qui différencient l'immensité nocturne, la font à la fois une et éclatée.

Les multiples plagiats européens de cette œuvre ne nous laissaient peut-être pas attendre autant de grandeur dans les petites toiles de Tobey. Leurs signes soigneux ne recèlent aucun arbitraire, ne sont imputables à aucune stéréotypie: par leur truchement matériel les catégories de la réflexion se trouvent soudain accordées à l'ordre du monde.

Actualité de Wols

Ainsi, de même que Pollock, mais avec des moyens entièrement différents, Mark Tobey retrouve certains des thèmes présocratiques devant lesquels la philosophie occidentale médite aujourd'hui son impuissance. Cette rencontre n'est pas un hasard et il me semble précisément que la signification de la peinture actuelle, dans ses expériences privilégiées, consiste, loin de tout souci de connaissance et de tout esthétisme, à nous faire accéder à certaines régions ontologiques. C'est pourquoi également, des deux rétrospectives organisées par l'Italie, celle qui consacre un artiste vivant, Braque, nous semble singulièrement inactuelle, et celle dédiée à la mémoire d'un peintre disparu, Wols, nous touche au cœur même



Krsto Hegedusic: Cour. *1958.*

de notre sensibilité. On pourra dire à bon droit que le choix des trente-quatre peintures et vingt sculptures de Braque est décevant. L'époque fauve, aux couleurs séduisantes, est représentée par des œuvres mal articulées; la grande période cubiste est à peine évoquée; une importance considérable est accordée aux dernières toiles dont certaines témoignent d'ailleurs d'une étonnante fraîcheur et d'une belle matière: telles notamment *le Nid* (1958), *la Barque* (1956) et les dernières natures mortes. Dans ces toiles, la couleur pure trouve une puissance presque incantatoire. Mais en fin de compte, mis à part l'épisode destructif du cubisme, cette œuvre raffinée demeure dans la tradition et en marge de l'histoire.

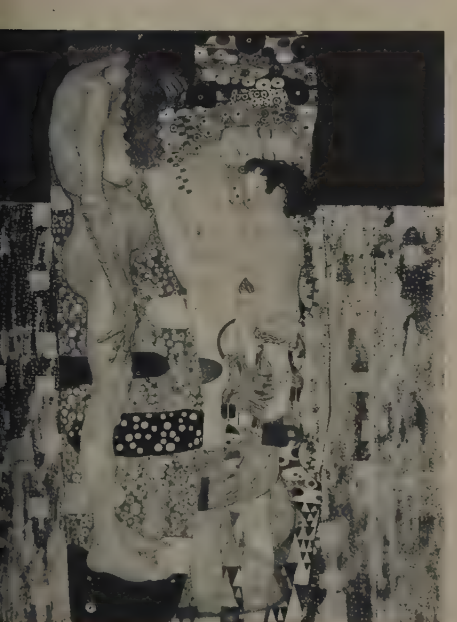
Si Braque séduit, je comprends en revanche qu'on puisse être choqué, révolté même par les tableaux de Wols: cette réaction même prouve qu'il touche une corde sensible, que sa révélation est insupportable. Son œuvre se présente à la Biennale sous la forme de trente-trois peintures, une trentaine de gravures et des livres illustrés. La documentation du catalogue est insuffisante et cet ensemble ne réunit qu'une partie de l'œuvre peu nombreuse et cependant si mal connue de Wols. Mais en dépit de ses défauts cette exposition vient à son heure; elle pourra enfin donner une idée juste de la création de Wols à ceux qui la connaissent seulement par les fragments qu'on en voit habituellement dans quelques collections particulières privilégiées ou par les petites gouaches que s'arrachent depuis peu les galeries. Elle souligne aussi la nécessité de consacrer rapidement une exposition complète et une étude sérieuse à Wols.

D'ores et déjà on peut faire un certain nombre de constatations. Tout d'abord



Pevsner: La colonne. *1952. Bronze et laiton.*

à partir du moment où il s'est définitivement évadé du surréalisme et d'un certain univers directement inspiré de Klee, Wols n'évolue plus. Son œuvre est une succession de réussites et d'échecs parallèles. Mais dans les deux cas il met à son service la même technique éblouissante, révélée par les dessins et les aquarelles. C'est même à mes yeux leur principal mérite de nous dévoiler un maniement exceptionnellement subtil de la ligne et un art consommé du nuancement. Car lorsque Wols s'accomplit, c'est-à-dire ici, dans six ou sept toiles seulement, il parvient si parfaitement à éliminer du tableau toute trace d'intentionalité, qu'on pourrait croire à un jeu du hasard. Aucune centration n'est alors décelable (*Gris-noir délavé*, 1947, *Composition*, 1946; *En Rouge*, 1948), l'absence de composition atteint un seuil absolu. Alors, dans la transparence de taches de couleurs, d'éclaboussures, de salissures, usées, délavées, grattées ou rayées, le spectateur voit le temps dans son œuvre de détérioration, d'usure, de pourrissement, d'anéantissement. Ce temps, héritage de la philosophie occidentale, est celui de Heidegger et de Kafka, que Wols a d'ailleurs illustré. Mais cette fois nous le percevons sous la forme directe et terrifiante de l'image et nous sommes saisis de vertige.



Gustav Klimt: Les trois âges. *1908.*

Kandinsky 1903-1914

Cette œuvre interrompue par la mort il y a sept ans, mais plus vivante, virulente même, qu'aucune de celles des jeunes peintres exposés à Venise, n'aurait sans doute pas été possible dans son refus radical de toute limitation convenue, dans son anarchie, sans la précédence de quelques révolutionnaires d'une génération antérieure. J'ai cité Klee en pensant à son refus de l'extériorité, traduit positivement par l'exploration fascinante d'un monde intérieur. Sans doute, Kandinsky n'a-t-il pas eu d'influence directe sur Wols. Pourtant son action libératrice est à la base de presque tout le développement de l'art actuel.

Ce rôle est mis en valeur dans l'exposition du Pavillon allemand qui présente la série des vingt-huit toiles exécutées de 1903 à 1914, données l'an passé à la galerie Municipale de Munich par Gabrielle Munter, la première femme du peintre. On sait que Kandinsky s'était établi dès 1897 à Munich où il devait demeurer jusqu'à la première guerre mondiale, date de son retour en Russie. Ces tableaux nous permettent d'assister en 1903, avec la *Vieille ville*, aux débuts tardifs du peintre qui a alors 36 ans. Dans les paysages expressionnistes des années 1909 et 1910 (*Jardin de Murnau, Paysage montagneux avec église*) on retrouve l'enchantement de la couleur



Hayter: Tropique du Cancer. *1949. Burin et eau-forte.*



Seymour Lipton: Pionnier. *1957. H. 243 cm. Nickel et argent. New York, Metropolitan Museum of Art.*

décrit dans les souvenirs du peintre, et que ne comprenaient pas ses professeurs allemands. Mais dès 1911, dans un *Paysage romantique*, le cadre classique de la représentation éclate au profit d'un nouvel espace et d'une expression lyrique. La série des *Improvisations* de 1911 à 1912 marque après *la découverte effrayante* selon laquelle *les objets nuisent à (sa) peinture*, les années *d'un travail patient, d'un effort constant de pensée, de nombreux essais prudents pour développer l'efficacité des formes pures* dont il est question dans les *Rückblicke* publiés en 1913. Cette année consomme d'ailleurs la rupture avec l'objet, dans l'étude pour la *Composition Nº 7*. Je pense que jamais plus dans la suite Kandinsky n'atteindra de tels sommets.

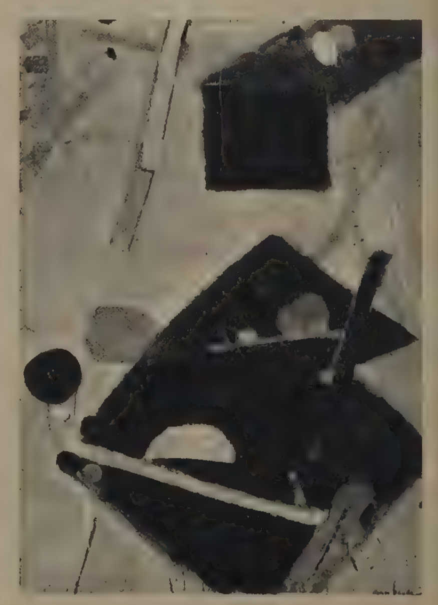
Parmi les autres pays ayant consacré une salle à évoquer l'œuvre d'un passé plus ou moins proche, il faut surtout citer l'Autriche, qui attire l'attention sur Klimt. En surface, on décèle dans ses toiles l'influence de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme et des relents décoratifs et architecturaux de « l'Art nouveau » dont le peintre avait contribué à fonder le centre viennois. Mais l'intérêt réel des tableaux de Klimt fut d'exprimer nettement l'insatisfaction de la pure description et de traduire la névrose d'une société décadente, dans des formes plastiques qui participent à la même sensibilité que les premiers ouvrages de Freud, l'exact contemporain du peintre autrichien, et qui pourraient d'ailleurs les illustrer.

Ambiguïtés de l'art actuel

Le dernier aspect de la Biennale sur lequel je voudrais attirer l'intérêt, est l'orientation de la nouvelle génération artistique. Où en est-elle aujourd'hui? A en juger par Venise, elle subit l'envahissement de la non-figuration. Soutenue par les jurys officiels, la critique et une fraction d'amateurs, l'abstraction se développe sur toute la terre, des Etats-Unis au Japon, de l'Inde à l'Egypte, d'Israël au Vénézuéla. Certes, on constate des variantes nationales: ainsi, par exemple, les Allemands expérimentent dans la direction de Wols et tiennent la gageure de le réduire en formules. Mais ces tendances locales sont elles-mêmes régies par des lois plus générales: le graphisme de Hartung ou Soulages semble décidément passer de mode; l'expressionnisme dit « abstrait » est une valeur sûre (Espagne, Italie, Yougoslavie); le monde à facettes de Klee inspire les vocations, et la faveur de l'Ecole américaine est en hausse continue. Le pavillon italien est le meilleur exemple de ce mimétisme et de cette contagion des formes. On peut y jouer à mettre un nom étranger sous presque chaque tableau, et on se demande si Delaunay ne prophétisait pas juste en vouant les peintres italiens modernes (il s'agissait en l'occurrence des futuristes) au rôle de suiveurs. Quant à la section des jeunes peintres italiens et étrangers, la toile de Joan Mitchell et le petit envoi de Rebeyrolle, relevant de deux esthétiques opposées, y font, par l'affirmation de leur personnalité, l'effet d'une bouffée d'air frais.

Spengler a autrefois emprunté à la géologie, pour l'appliquer à certains phénomènes culturels, le concept de pseudomorphose. Il désignait ainsi l'emprunt inadéquat de certaines formes et leur application à des contenus auxquels elles n'étaient pas destinées: l'art gréco-bouddhique en serait notamment un exemple. Or, il semble bien qu'actuellement, les arts plastiques soient, à travers le monde, le lieu d'une pseudomorphose universelle. Un exemple typique est donné par le pavillon du Japon, où nous retrouvons, interprétés avec beaucoup de sensibilité et de goût, les violences de la peinture américaine. Mais de Motherwell à Okada, quels liens subtils? En un temps où les distances n'existent plus, et où se généralise l'exportation des idées, des vêtements et des machines, il est normal que l'art s'exporte à son tour. Mais dans ce processus, il s'aliène, se transforme en objet, en marchandise. A la multitude des





Ci-contre, Ciel nocturne. *1958. 60,3×45,7 cm. Coll. Willard Gallery, New York. Plus loin, Kenso Brada:* Composition.

langages a succédé un espéranto planétaire, dont les mots sont abstraits et vidés de substance.

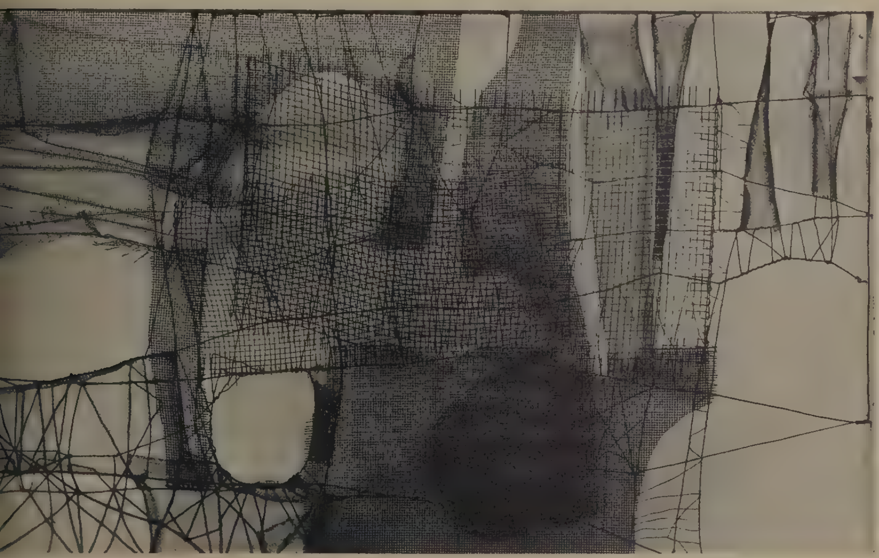
C'est pourquoi, d'ailleurs, on accueille avec soulagement les pays qui, pour être en marge, ne s'en sont pas moins abstenus de revêtir l'uniforme abstrait: telle l'Union soviétique, toujours soucieuse de réalisme et d'efficacité sociale. Et on regarde avec faveur les expériences des pays qui poursuivent leur propre aventure, selon leur propre tempo, telle la Pologne avec Taranczewski, telle encore la Yougoslavie avec le surréalisme tragique de Hegedusic.

Dans cette conjoncture, la situation de l'avant-garde occidentale est inconfortable. Les sentiers traditionnels de la description lui sont interdits. Encombrée d'un répertoire de formes empruntées aux cultures les plus diverses, elle ne peut même pas chercher appui dans l'œuvre des pionniers du nouvel art. La plupart des grandes expériences récentes ont ceci de particulier qu'elles ne comportent pas de développements. Wols, Pollock, Tobey, Dubuffet sont à eux-mêmes leur propre fin. Ainsi la jeune avant-garde est-elle conduite à une quête désespérée de l'innovation, au détriment parfois de la signification. Au reste, le dénominateur commun de ses recherches est sans doute le culte de l'insolite, de tout ce qui est capable de surprendre le public. Celui-ci est lui-même avide de ces réveils. De part et d'autre, on cherche à rompre la routine et la grisaille du monde moderne. Cette aspiration explique la permanence de ce qu'à défaut d'un meilleur mot, je nommerai l'esprit Dada. Celui-ci a de nombreux représentants, notamment en Italie, avec Fontana, le troueur de toiles et Burri. J'ai beaucoup aimé les œuvres anciennes de Burri et certaines pièces de la collection Dotremont me semblent des chefs-d'œuvre. Mais le geste perd sa puissance en se répétant, et les toiles envoyées cette année par ce peintre m'ont semblé décevantes.

Tout proche de cet esprit, le jeune Barcelonais Tapies recherche cependant l'unité d'une œuvre organique. Comme beaucoup d'autres parmi sa génération, il a eu la chance (qui lui sera peut-être fatale) de trouver d'emblée des formes accordées à la sensibilité contemporaine. Ses surfaces géologiques qui portent, presque imperceptible, mais bien vivante cependant, l'égratignure humaine, contiennent incontestablement la promesse d'une œuvre. Je ne saurais affirmer absolument que ce soit le cas des remarquables compositions en trames métalliques et fil de fer de l'Andalou Manuel Rivera. Son jeu habile et séduisant est-il un aboutissement? En tous cas il a le mérite de n'avoir jamais été joué par personne.



Hayter : Apocalypse.

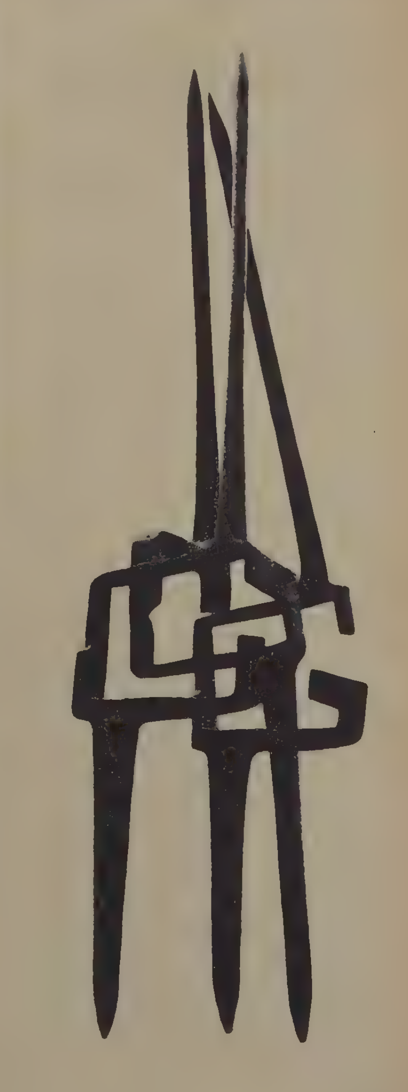


Manuel Rivera : Sculpture.

L'ambivalence de ces deux derniers artistes, parmi les meilleurs de leur génération, traduit assez bien le caractère difficile et secret de l'art actuel dont l'abstraction industrielle multiplie encore les ambiguïtés. L'intérêt de cette Biennale est précisément d'en avoir dissipé quelques-unes. F. C.

Si vous voulez en savoir davantage

La XXIXe Biennale ne se termine que le 19 octobre.



Chillida : Eloge de l'air. *1956. 132 cm. Collection Meyer, Zurich.*

A La Venta

PAR JEAN-CLARENCE LAMBERT

Dans cette région marécageuse du Mexique, on a réuni de mystérieux témoignages de la civilisation olmèque

Il faut d'abord parvenir à Coatzacoalcos au fond du golf du Mexique. Coatzacoalcos est la déformation espagnole de Quetzalcoatl. En effet, la tradition tenochca veut que Quetzalcoatl, le mythique dieu-roi de Tollan, après avoir abandonné sa métropole toltèque, ait cheminé vers l'Est jusqu'à rencontrer la mer au bord de laquelle il se serait lui-même sacrifié. « Quand il arriva à l'orée de la mer immense, lit-on dans un fragment épique nahuatl (*in* EPICA NAHUATL, édition Garibay, Mexico 1945), le Roi se vit dans les eaux comme dans un miroir. Son visage avait retrouvé sa beauté (la symbolique métamorphose de son visage était à l'origine de sa fuite). Il revêtit ses parures les plus riches, et, ayant mis le feu à un grand bûcher, en lui il se précipita. Pendant qu'il brûlait ainsi, ses cendres s'élevèrent, et les oiseaux au plumage éclatant vinrent pour voir: l'oiseau rouge de gorge, l'oiseau couleur de turquoise, l'oiseau tournesol, l'azur et pourpre, l'oiseau jaune doré et mille autres très-précieux. Lorsque le bûcher cessa de brûler, le cœur du Roi s'éleva, et monta jusqu'au ciel. Là, il se changea en étoile, et c'est l'étoile de l'aube et celle du crépuscule... »

Coatzacoalcos détient un autre titre de gloire, historique celui-là: c'est de là que partit Cortès pour sa folle expédition en Honduras.

De Coatzacoalcos à Villahermosa, capitale de l'Etat de Tabasco, où nous devons nous rendre, il n'y a pas trois cents kilomètres, par la « route ». Des « autocars » parcourent la distance en douze heures, ou plus.

Sous le ciel alourdi d'imminentes cataractes, le paysage tout au long n'est qu'un inextricable marais, fade et entêtant; l'imagination n'a pas de difficultés à le peupler de ces crocodiles et de ces serpents que redoutaient tant les premiers Espagnols. Parfois, dans l'eau saumâtre qui vient baigner le remblai où passe la route, des flamants montrent leur profil. D'autres oiseaux, à qui doivent s'appliquer ces noms sonores: atajacaminos, toucan, quetzal, cardinal, vont et viennent des sombres fourrés où les arbres vivants maintiennent les arbres morts entre ciel et sol. Les heures passent; dans le camion les guitares s'enrouent. La nuit gagne. Un ultime fleuve, labouré de courants qui se nouent et se dénouent en tourbillons mauvais, et voici Villahermosa: arrivée triomphale, vivats des passagers couverts par le hennissement du klaxon que le « chofer » a coincé habilement.

Graham Greene séjourna à Villahermosa, en 1938. Il s'y déplut énormément. C'était à l'époque de la prohibition religieuse; catholique, Greene était scandalisé par la persécution des prêtres et la démolition des églises. Le gouverneur du Tabasco d'alors, Garrido Ganabal, s'était en effet distingué par son intransigeance. Et le dimanche, malgré tous ses efforts, Greene ne put trouver la moindre « messe secrète ».

Les choses ont quelque peu évolué. Sans parler de l'église reconstruite, Villahermosa possède maintenant plusieurs hôtels et un petit musée, dédié aux choses précolombiennes. C'est une création récente. Dans une présentation digne de la Hollande (éclairage entièrement indirect, etc.) on y peut découvrir, en six salles, un panorama à peu près complet de l'ancien Mexique: depuis les cultures archaïques avec la salle « olmèque » que le grand Musée de Mexico doit lui envier, jusqu'aux Tarasques, en passant par les Mayas et les Totonaques.



Près de Villahermosa, capitale de l'Etat de Tabasco, s'étend une région boisée et marécageuse: le Parc de La Venta.

Sculpture de basalte dans le Parc de La Venta.

Mais, plus encore que le musée, ce qui fait que Villahermosa soit véritablement devenu l'un des centres d'intérêt du Mexique archéologique, c'est le Parc de La Venta.

Le Parc de La Venta n'a d'existence officielle que depuis peu, et le Président des Etats-Unis Mexicains vient de l'inaugurer, à l'occasion d'une visite officielle à Ciudad Pemex, la ville-champignon des pétroles mexicains au Tabasco. La Venta, en arrière de Coatzacoalcos, était devenu célèbre en 1943 quand l'archéologue américain M. Stirling y avait exhumé, suivant les indications de l'explorateur Franz Blom, une fabuleuse famille de monolithes sculptés — une douzaine en tout — qu'il avait rattachés à la civilisation *olmèque.* En ce temps-là, pour parvenir à La Venta, il fallait organiser une véritable expédition, avec canoës et mulets, risquer d'être mordu par les serpents ou attaqué par les jaguars. Le pétrole, détecté dans ce site de géants, changea tout. Il exigea même une route. Et qui fut, au prix des plus incroyables difficultés, tracée. Les installations pétrolifères, elles, exigèrent qu'on fît place nette. Ici intervient le conservateur du



Statuettes funéraires olmèques. Jade. Musée de Mexico.



Tête monolithique. Basalte. Hauteur : 4 m. environ. Parc de La Venta.

Musée de Villahermosa, qui est aussi l'un des poètes majeurs du Mexique : Carlos Pellicer. Il obtint de la Pemex qu'elle transportât dans ses monstrueux camions russes (construits pendant la guerre pour affronter la Sibérie) la totalité des pièces de La Venta, dont la moindre pesait une tonne. L'opération se déroula l'automne dernier. Pellicer les disposa à Villahermosa, un peu à l'écart de l'agglomération, dans un magnifique parc accidenté, parmi les palmiers et les bambous, au bord d'un étang fréquenté des oiseaux aquatiques : c'est le Parc de La Venta. Ainsi se trouvent enfin accessibles, à tous, les vestiges de la plus mystérieuse civilisation du mystérieux Mexique, que jusque là seuls quelques archéologues en mission avaient eu le privilège de contempler.

L'allée de sable rouge qui vous accueille à l'entrée du parc vous met, dès son premier détour, en présence des têtes de basalte. Leur hauteur varie entre 2,50 et 4 mètres. D'une seule masse, elles n'ont jamais appartenu à aucun corps. L'Anglais Henry Moore, l'un des premiers à les considérer après les travaux de Stirling, fut frappé par la « loyauté au matériau » dont le sculpteur olmèque fit preuve. « Cette *pétricité*, cette loyauté au matériau, dit Moore, n'a jamais été dépassée à aucune autre période de la statuaire de pierre... Pour ma part, j'en admire la force terrible qui ne porte jamais préjudice à la finesse, l'extraordinaire variété de facettes, la fécondité créatrice de formes, et ce traitement nettement tri-dimensionnel. »

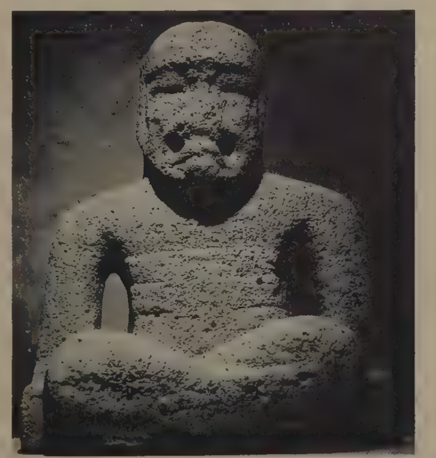
On reste confondu. Les formidables monolithes, parce qu'ont disparu les hommes qui savaient dialoguer avec eux, se taisent désormais. Ce nez épaté, ces lèvres charnues et dédaigneuses sont d'une famille ethnique dont il n'est plus trace au Mexique (négroïde, peut-être;



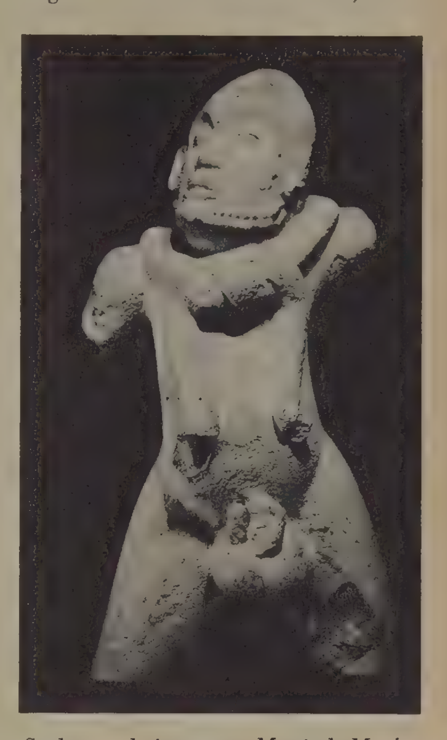
et le mythe d'une Atlantide effondrée, qui aurait fait le pont entre l'Afrique et l'Amérique, nous revient à l'esprit). Ce heaume, ou cette tiare, et cette fontanelle en forme de V, qui somment les têtes, appartiennent à un symbolisme religieux, mais qu'on ne peut rapprocher de nul autre vestige déchiffré... Un peu plus loin, dans le parc, on aperçoit, au creux d'un sentier ombragé, une terrible idole à face de jaguar, et pouponne; entre ses membres antérieurs, elle tient un objet — sa proie? son offrande? — qui pourrait être un épi de

Personnage à la ceinture décorée, provenant de Huimanguillo, près de La Venta. Musée de Villahermosa.

maïs. Entouré d'herbe, sur un terre-plein dégagé, voici l'admirable orant, adorateur du soleil, des étoiles: mais son visage simiesque... Ce que Moore dit des têtes gigantesques s'applique mieux encore à cette forme naissant d'une colonne de basalte qu'elle respecte et transfigure. Avec raison, un Paul Westheim, esthéticien d'origine allemande, disciple de Worringer et qui s'est dédié depuis de nombreuses années à l'art précolombien (cf. son *Arte antiguo de Mexico*, Mexico, 1950), a pu écrire que « La Venta crée les normes et les tendances qui vont déterminer l'attitude esthétique de l'homme précolombien: l'aversion du purement descriptif, de la simple reproduction, l'aspiration à la statuaire et au monumental ».... Voici encore, posé sur le sable, un autel cyclopéen: son dieu, assis à l'orientale (position qu'empruntent aussi les idoles trouvées à Huimanguillo, près de La Venta, et qu'on peut voir au Musée de Villahermosa), habite la pierre dont il semble garder l'entrée; sur les côtés, des figures enlevées d'une main légère, et combien habile, lui font cortège... Face à lui, une stèle est dressée, en l'honneur de quel royal sacerdote, qui tient à la main ce sceptre, cette crosse?... Rien n'est ici à la mesure commune de l'homme. — L'inscrire dans l'Histoire? Les spécialistes ont d'abord dit: la civilisation olmèque remonte aux débuts de notre ère, un siècle avant ou un siècle après J.-C. Puis, l'analyse du carbone 14, pratiquée aux U.S.A., fit récemment reculer ces dates de plusieurs siècles: au cours du premier millénaire avant notre ère, telle est la vérité actuelle. Une chose semble certaine: les Olmèques furent les premiers au Mexique; et le savant Alfonso Caso, grand patron de l'archéologie mexicaine, après examen de toutes les données avérées, a conclu: « L'olmèque est la mère de toutes les cultures qui se sont développées par la suite au Mexique ». Nous allons voir qu'on peut rêver au Parc de La Venta, se retrouver aux débuts mêmes de l'Homme.



Quand M. Stirling l'atteignit, en 1943, La Venta était une île paludéenne, peuplée de trente Indiens parlant nahuatl, tous descendants d'un patriarche qui vivait encore, Sebastian Torrès (cf. M. Covarrubias, *South Mexico*, New York s.d.). Ces gens avaient une vague connaissance des têtes, dont



Sculpture olmèco-maya. Musée de Mexico.

quelques-unes émergeaient de la tiède tourbe, mais c'était tout. Stirling et son équipe se mirent au travail; ils reconnurent d'abord une pyramide de briques, de forme incertaine, derrière laquelle on trouva, au fond d'un puits de sept mètres, un sol de mosaïque, dont le dessin très stylisé rappelait un masque de jaguar. Près de là fut découvert un sarcophage rectangulaire, en pierre, décoré d'un relief de jaguars accroupis, et contenant des statuettes de jade qui avaient appartenu au mort dont le squelette, par contre, avait entièrement disparu... On pouvait certes expliquer la présence de la pierre dans ces parages: les gens de La Venta l'avaient sans doute faite venir par voie d'eau de Las Tuxtlas, la plus proche carrière, à 150 km; mais le jade de certains ornements... Il ne s'agissait pas en effet de celui qui est commun au Mexique, mais d'un jade de Birmanie, et dont on n'a trouvé nulle autre trace en Amérique...

Les fouilles de Stirling furent reprises et poursuivies, quelques années plus tard par Philip Drucker, lequel tenta, à l'aide des fragments de céramiques, de préciser la chronologie du site (cf. *La Venta, Tabasco, a study of olmec ceramics and art.* Bureau of American

Monolithe en forme d'autel cyclopéen, décoré d'une figure sculptée. Parc de La Venta.

Ethnology, Bulletin 158, 1952). « Le site de La Venta a du être un centre cérémonial de première importance, conclut Drucker, occupé durant une longue période par un groupe restreint qui disposait d'une organisation socio-politique très stable, d'une autorité fortement centralisée, d'une religion élaborée dans ses concepts et ses rites... D'après les céramiques, le site semble étroitement lié à Tres Zapotes II. » Tres Zapotes est, avec Cerro de las Misas et Pajapan, l'un des centres les mieux « connus » de l'*aire olmèque,* dans les Etats de Veracruz et Tabasco. L'aire olmèque? Il est temps maintenant de le dire: ce nom d'*olmèque* reste des plus discutable; il a été utilisé par des archéologues du XIXe siècle pris de court; il signifie seulement: les habitants du pays du caoutchouc, sans autre acception ethnique ou historique.

Et tout ce qu'on croit savoir d'eux peut se résumer en quelques lignes. Ils se tatouaient le corps et se noircissaient les dents. Ils déformaient le crâne des enfants (comme le firent les Mayas), se rasaient les cheveux et laissaient pousser leur barbe. Ils pratiquaient la circoncision. Ils coupaient la tête de leurs ennemis puis tannaient la peau des visages. Ils vénéraient Tlazolteotl, déesse de la terre, le dieu-jaguar et le dieu-singe. Pour pénitence, ils se saignaient les parties sexuelles. Ils jouaient à la pelote.



On a retrouvé leur trace jusqu'au Guatemala et au Costa-Rica: on en a conclu qu'ils se sont répandus — en conquérants? — dans toute l'Amérique centrale; les pré-Mayas ont peut-être subi leur influence; et la première époque de Monte-Alban, près de Oaxaca, est « olmèque », à laquelle remontent les « Danseurs » à tête de jaguar qu'on y a mis à jour. Ils possédaient une écriture hiéroglyphique, dont les monolithes de La Venta sont abondamment décorés, et un calendrier qu'on a pu comparer à celui — très élaboré — des Mayas. Enfin, on leur doit peut-être l'invention du maïs. La science positiviste n'en dit pas plus, qui laisse, au bout du compte, cette interrogation suspendue: *les Olmèques ont-ils existé?* — Et les formidables effigies de La Venta gardent leur secret. A moins que...

A moins que l'on ne se prête au jeu des analogies, celui qui a permis de rapprocher le vocable nahua *atl* (eau) d'*Atl*antique, et *teo* (dieu) du *theos* grec, ou l'idiome et la pelote basques de l'idiome et la pelote mexicains... Pour ce qui nous concerne, partons de

Une des idoles géantes de La Venta.

l'*Histoire des Chichimèques*, écrite au lendemain de la Conquête par un descendant des rois de Texcoco, converti au christianisme, don Fernando d'Alva Ixtlilxochitl.

« Les chroniques les plus graves du temps de l'idolâtrie nomment le premier âge, qui commença à la création, Atonatiuh, ce qui veut dire Soleil des Eaux, dans un sens allégorique, et ils disent que ce premier âge s'est terminé par le déluge universel qui fit périr tous les hommes et toutes les créatures. Le second âge est appelé Tlalchitonatiuh, ou Soleil de la Terre, parce qu'il se termina par un tremblement de terre. Le sol s'ouvrit en plusieurs endroits, les montagnes s'abîmèrent ou s'écroulèrent en écrasant presque tous les hommes. Ce fut à cette époque que vécurent les géants nommés Quinametzin Tzocuilhioxime. Le troisième âge est l'Ehcatonatiuh, ou Soleil de l'Air; il s'éleva un vent terrible qui renversa les arbres, les édifices et même les rochers. Presque tous les hommes périrent.

Pendant cette troisième période, ce nouveau monde était habité par les Olmèques et les Xicalanques. D'après ce qu'on voit dans leurs histoires, ils vinrent du côté de l'Orient, dans des vaisseaux ou des canots, et débarquèrent dans le pays de Potonchan, où ils s'établirent, ainsi que sur les bords de la rivière d'Atoyac. *Ils y trouvèrent quelques géants qui avaient échappé aux désastres de la seconde période.* Ceux-ci, fiers de leur force et de leur taille, soumirent les nouveaux-venus au joug le plus dur, et les traitèrent comme des serfs. Les chefs et les nobles résolurent de se délivrer de cet esclavage et, ayant invité les géants à un festin solennel, ils les enivrèrent et les massacrèrent avec leurs propres armes.

Telle quelle, cette légende a plusieurs mérites: elle nomme bien les Olmèques (ceux du pays du caoutchouc, du fond du Golfe du Mexique) les premiers habitants du monde (c'est-à-dire du Mexique) et vient ainsi au secours de l'archéologie, qu'elle corrobore; elle parle, surtout, du Déluge et des Géants, recoupant, en ceci, la plupart des anciennes mythologies (Les Egyptiens, les Grecs, les Hébreux, les Hindous se souvenaient du Déluge et des Géants); elle correspond, enfin, dans ses grandes lignes au schéma cosmogonique de l'Autrichien Hoerbiger qui tente de justifier scientifiquement l'existence des Géants, en cinq endroits de la planète, dont le Mexique (Cf. D. Saurat, *L'Atlantide et le règne des géants*, Paris, 1954). Selon Hoerbiger, les Géants, qui avaient développé durant l'ère secondaire une civilisation qu'on a peine à imaginer, disparurent progressivement à la suite d'un bouleversement des possibilités de vie à la surface de la terre, non sans avoir transmis leur science aux premiers hommes sur lesquels ils régnèrent... Dans ces conditions, n'est-il pas licite de se demander si les têtes couronnées de La Venta ne figurent pas ces Rois-Dieux géants dont les Olmèques avaient gardé une lointaine mémoire ?

Divinité accroupie à l'orientale, sculptée sur un autel monolithique de La Venta.



Stèle sculptée. Parc de La Venta

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les textes cités dans cet article et notamment : La Venta, Tabasco, a study of olmec ceramics and art. *(Bureau of American Ethnology. Bul.158, 1952) et Paul Westheim :* Arte antiguo de Mexico *(Mexico, 1950).*


EIG
TVR

Miniatures byzantines

PAR ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ

La Bibliothèque Nationale révèle au public les plus belles peintures de ses manuscrits grecs et les met en parallèle avec des miniatures françaises





A gauche, Séléné descendant de son char, *figure mythologique du sarcophage d'Endymion et Séléné (Musée du Capitole), produit romain. IIe siècle après J.-C. Cette figure évoque les modèles qui ont pu servir au peintre du psautier de Paris (à droite), mais le bas de la draperie et le mouvement des jambes sont différents. A droite,* Psautier de Paris. *Constantinople. Xe siècle. (Gr. 139, f. 435). Détail : figures de la Nuit et d'Isaïe en prière. Belle composition, d'inspiration antique. Le chiton de la Nuit a la même forme que celui de Séléné sur le sarcophage du Capitole (à gauche), mais les plis retombent droits et l'attitude est calme. Pourtant l'écharpe est gonflée par le vent ; cette inconséquence souligne ce qu'il y a d'académique dans la « renaissance macédonienne » des IXe-Xe siècles.*

Sacramentaire de Saint-Sauveur de Figeac. *France (Figeac). XIe siècle. (Lat. 2293, f. 19.) Grande initiale du début du Canon de la Messe, de style aquitain. Ces superbes entrelacs peuvent avoir subi l'influence des décors géométriques de chapiteaux ou de transennes byzantins. Mais il faut tenir compte aussi d'autres intermédiaires possibles, lombards, musulmans, voire même irlandais.*

Il aura fallu attendre l'année 1958, marquée à divers égards par un renouveau d'intérêt pour l'art byzantin, pour que soit réparé un dommage causé — presque à leur insu — aux Parisiens par la dernière guerre. L'exposition de miniatures byzantines qui devait se tenir en 1939 à la Bibliothèque Nationale à l'occasion du IVe Congrès d'Etudes byzantines ne put avoir lieu en raison du déclenchement des hostilités. La Galerie Mazarine, en accueillant cet été l'exposition *Byzance et la France médiévale*, révèle au grand public le trésor des miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, le plus riche et le plus précieux du monde sans doute. Cette manifestation, sauf erreur la quatrième de ce genre depuis la guerre, est due, une fois de plus, aux patientes

Evangiles d'Ebbon, archevêque de Reims *(816-845). France. Première moitié du IXe siècle. (Epernay, ms. 1, f. 18). Saint Mathieu. Œuvre typique de l'art carolingien et de l'école rémoise de peinture de manuscrit. L'inspiration antique est très visible; remarquer notamment le paysage du fond qui évoque une « fabrique » pompéienne. Comparer aux miniatures antiquisantes de Byzance, au Nicandre (ci-contre) surtout pour la draperie et, dans une moindre mesure, au Coislin 31 (voir page 48). Cependant le dessin de la draperie carolingienne conserve un caractère particulier.*

recherches et aux soins avisés de M. Jean Porcher, conservateur en chef des manuscrits, et de ses collaborateurs.

La miniature tient actuellement dans l'histoire de l'art byzantin une place plus importante encore que dans les arts occidentaux; il est vrai qu'à la lumière de recherches incessantes et de nouvelles publications, sa signification ne fait que croître dans la connaissance de l'Europe médiévale tout entière. C'est en se fondant sur elle qu'un éminent savant américain, K. Weitzmann, a pu établir le phénomène de la renaissance macédonienne, ce retour aux sources helléniques après l'iconoclasme, si frappant dans certains ateliers raffinés — les scriptoria — gravitant autour de la cour de Constantinople. Le style des œuvres hellénisantes dans d'autres catégories artistiques ne fournit qu'un appoint ou même échappe à cette rénovation par l'antique. C'est en s'appuyant aussi sur la miniature qu'un autre éminent savant, soviétique cette fois, M. V. Lasarev, a pensé pouvoir nier cet important épisode — reconnu en général — de l'histoire de l'art byzantin, et n'accorder que la portée de réminiscences fortuites aux apparitions, fugaces selon lui, de l'hellénisme dans la peinture sur parchemin à l'époque des empereurs macédoniens. Ainsi la révélation par la photo de la miniature sur manuscrit a déjà modifié et transformera sans doute encore nos conceptions sur l'histoire de l'art au Moyen Age, relativement à la peinture en particulier, mais également dans les autres domaines.

L'illustration d'un livre peut sembler à juste titre superfétatoire. L'image aux murs des sanctuaires, qu'elle soit peinte ou sculptée, instruit les analphabètes. L'enluminure, elle, est un produit de luxe, un raffinement gratuit destiné à embellir un document et qui suit d'ailleurs, parfois, le texte avec beaucoup de liberté. Ses origines sont obscures et l'on suggère, avec prudence, que la virtuosité artistique des milieux alexandrins à l'époque romaine a bien pu permettre l'élaboration de cette technique nouvelle dont le caractère aristocratique restera longtemps dominant. Les premiers vestiges de cet art ont disparu, à de rares exceptions près. Ce n'est qu'au VIe siècle ap. J.C. qu'il commence à nous être connu et c'est vers le règne de Justinien qu'il faut dater le premier groupe de manuscrits qui nous soit parvenu; au sein de celui-ci figure avec honneur l'Evangile de Sinope sur fond pourpre, naguère publié en fac-similé par M. Grabar. L'exposition de la rue de Richelieu nous l'offre en frontispice — si l'on néglige un rare petit fragment alexandrin — de cette présentation si instructive; après ce prologue et sauf pendant l'intermède iconoclaste, la continuité du développement de cet art est fidèlement illustrée par les documents du grand fonds parisien et par quelques prêts de bibliothè-



Nicandre, Theriaca. *Constantinople. Xe siècle. (Suppl. gr. 247, f. 47-48). Cette miniature illustre un traité sur les morsures de serpents et leur thérapeutique. Traitée dans un style très hellénistique, elle évoque les bergeries alexandrines.*



Le Christ baptisant. *XIIIe siècle. (Paris, Ecole des Beaux-Arts, coll. Masson.) Ce feuillet détaché d'un recueil d'Evangiles est dans la tradition hellénistique.*

ques de province, jusqu'à l'épanouissement ultime — prématurément interrompu — des Paléologues.

Pourtant, ce ne sont pas les différents âges de l'art byzantin que prétend faire revivre cette exposition. Son but est à la fois plus circonscrit et plus ambitieux. Elle vise à montrer par le truchement de ces peintures essentiellement portatives, et en les complétant par quelques ivoires, la diffusion vers la France médiévale de certaines influences venues de Constantinople.

L'échange des idées, des influences, pendant le haut Moyen Age et jusqu'à l'époque gothique, entre Byzance et l'Occident, s'impose comme conception



et, sans être une nouveauté pour les chercheurs, semble gagner du terrain dans les esprits. Une revue présentait, cet hiver, l'exposition des manuscrits d'Europe Centrale à la Pierpont Morgan Library de New York, comme le chaînon entre la miniature byzantine et l'art médiéval de l'Europe Occidentale. M. Porcher va plus loin: il présente — au visiteur suffisamment attentif pour suivre vitrine par vitrine cet exposé — des documents originaux, byzantins d'une part, français de l'autre (surtout carolingiens ou romans), offrant des concordances de style ou d'iconographie remarquables.

Comment ont pu cheminer ces influences, c'est ce qui n'est pas toujours aisé à concevoir. Par l'Italie d'une part, et d'autre part par les pays balkaniques, puis l'Allemagne, à partir de l'époque romane. Pour les époques plus anciennes on doit, dans certains cas tout au moins, envisager un parallélisme d'inspiration prenant sa source dans l'antiquité et produisant, dans l'Europe carolingienne et en Orient, des œuvres comparables. Cela n'explique pas tout. Et il reste encore de nombreux problèmes à résoudre dont cette Exposition, et c'est déjà un grand mérite, présente avec éclat les données, sans que s'esquisse encore la solution.

Les rapports avec l'antiquité des manuscrits hellénisants datables entre le IXe siècle et le XIe siècle sont, dans certains cas, si étroits, qu'ils sont comme une nouvelle manifestation de l'hellénisme christianisé désormais et parfois à peine transposé. Ainsi, dans le feuillet si harmonieux de la prière d'Isaïe du célèbre Psautier 139, la figure de la Nuit, qu'auréole son voile bleu parsemé d'étoiles, est une déesse grecque. On a pu proposer plusieurs modèles pour expliquer cette apparition. Aucun, peut-être, ne rend mieux compte de l'ascendance de cet épigone attardé de la mythologie, que Séléné, déesse de la nuit, elle aussi, descendant de son char sur un sarcophage romain du Musée du Capitole (voir page 43).

La nostalgie de la Grèce antique s'impose si fort aux esprits byzantins, qu'on en retrouve des traces non seulement dans le manuscrit de Nicandre sur les morsures de serpents (voir ci-contre), du Xe siècle aussi et de Constantinople, contemporain ou légèrement postérieur au psautier que nous venons de mentionner, mais encore, à peine plus teinté d'esprit médiéval, dans la page du Christ baptisant, en plein XIIIe siècle sans doute, à l'époque où l'Occident gothique s'imprègne d'un nouveau et différent classicisme, celui de l'art gothique (voir en haut de cette page).

Ce n'est pas par hasard que M. Porcher a réuni dans la même vitrine le Nicandre (Constantinople, Xe siècle) et une œuvre caractérisée de l'école carolingienne de Reims, l'évangile d'Ebbon, archevêque de Reims au IXe siècle (voir p. 44). Dans ce spécimen éminent de l'art de cour à l'époque de Charlemagne, on trouve le même dosage d'inspiration antique que dans le volume consacré par l'auteur grec aux morsures de serpents. Il y a même certaines affinités dans le traitement des draperies; mais les tempéraments des artistes demeurent différents, le Grec retrouvant plus naturellement que le Rémois l'idéalisme qui convenait à l'art classique. Quelle différente image de l'art carolingien nous offre le Christ trônant sur l'Evangile de Charlemagne (ci-dessous)! On mesure par là avec précision combien l'expression « renaissance carolingienne » (et l'on pourrait en dire autant des termes de renaissance macédonienne) ne recouvre qu'une part



Evangéliaire de Charlemagne. *Diocèse de Mayence 781-783. (Nouv. acq. latines 1203, f. 3). Le Christ trônant. Recueil exécuté sur l'ordre de Charlemagne et daté. C'est un exemple d'art de l'époque carolingienne inspiré à des sources différentes (plus populaires et orientales) de celles qui sont à la base de l'évangile d'Ebbon (page ci-contre).*

minime de l'art de l'époque. A la cour même de Charlemagne, un peintre s'écarte des normes de la beauté hellénisante et (comme l'auteur du Psautier d'Amiens, son voisin dans la vitrine), indifférent à la « renaissance » qui s'élabore sous ses yeux, construit des figures rigides, cernées, frustes, qui évoquent l'Orient, la Syrie plus particulièrement et les prolongements de celle-ci dans l'Italie du Sud à l'époque précarolingienne, voire les fresques les plus « populaires » de Sainte-Marie-Antique à Rome. Les quelques manuscrits syriaques illustrés que possède la Nationale auraient ici fourni d'intéressants termes de comparaison.

Si la renaissance carolingienne, en France, se désagrège dans l'obscurité, combien, à Byzance, la transition est insensible vers un art de plus en plus médiéval mais toujours empreint de dignité classique et qui est peut-être la plus grande gloire de Byzance. L'admirable ivoire de Romain et d'Eudoxie (au bas de cette page), le triptyque d'Harbaville, un fragment de la collection Côte, témoignent de la sérénité, de l'élégance incomparable de ce style dans le domaine du relief. La miniature ne le cède pas aux autres arts et joue un rôle essentiel. La capitale est à la tête du mouvement et, des Macédoniens aux Comnènes, donne, malgré les revers (qui viendront vers la fin de cette époque), une impulsion très forte à toute la production.

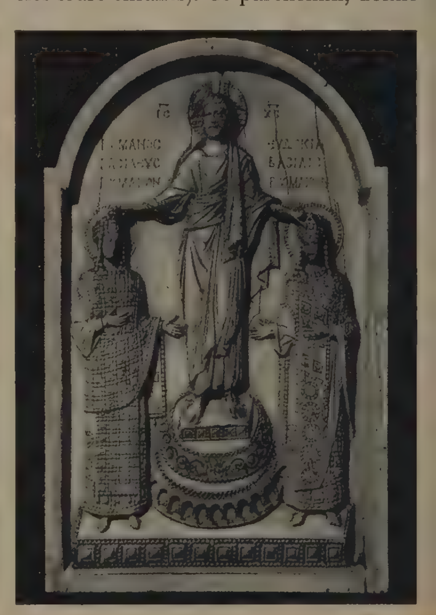
Que ce soient les divers manuscrits des œuvres de saint Grégoire de Nazianze, les psautiers ou, au XIIe siècle, l'évangile gr. 75 (ci-dessus), ou Coislin 31 (p. 48) ou encore les homélies de Jacques de Kokkinobaphos, quel déploiement d'habileté, de couleurs et parfois d'invention géniale! Certes, une insuffisance technique a provoqué l'usure des couleurs dans certains cas, mais ce qui subsiste suffit à éblouir et, d'ailleurs, l'état de conservation est quelquefois excellent. Les extraordinaires paysages stylisés que le moine Jacques a peints, par exemple, autour de certains épisodes de la vie de la Vierge, sont d'une fraîcheur éclatante (voir p. 47). Une conception arbitraire et personnelle des couleurs s'y déploie dans des compositions très ornementales, presque abstraites. Nous sommes loin, ici, des modèles antiques, loin également de l'art d'Occident, et c'est le talent personnel de l'artiste qui explique, sans doute, certains traits qu'on ne trouve pas ailleurs. Parmi les images plus classiques, citons le saint Luc au dessin si précis et si fin, mais qui se situe dans l'iconographie traditionnelle des évangélistes (voir p. 48), ou encore le saint Jean du gr. 64 (voir page 49). Ainsi le visiteur, même peu averti, s'il regarde avec quelque perspicacité, peut déceler dans cette forme si raffinée de la peinture byzantine, tantôt l'expression de l'imagination personnelle, tantôt l'adhésion à des modes de figuration traditionnels. Parmi ceux-ci, un des plus représentatifs, parce qu'il met en cause l'idée centrale qui anime toute la structure politique byzantine, est le schéma bien connu où l'empereur, aux côtés de l'impératrice, fait face aux spectateurs, dans une attitude éminemment *présentative*, et reçoit la bénédiction du Seigneur, image suggestive du lien puissant qui unit le temporel au spirituel, le politique au divin. Nous retrouvons cette illustration de propagande (réservée cependant, sur ces documents précieux, à une élite) au XIe siècle (Coislin 79) avec Nicéphore Botaniate et Marie, et encore au crépuscule de la renaissance des Paléologues au XVe siècle, sur le manuscrit du Louvre, des œuvres de saint Denys l'Aréopagite, avec Manuel II et Hélène (auxquels sont cette fois associés leurs enfants). Ce parchemin, donné



Evangiles adaptés à l'usage liturgique. *Constantinople. Début du XIIe siècle. (Gr. 75, f. 153). Ce feuillet représentant l'Annonciation, en frontispice de l'évangile selon saint Luc, est un beau spécimen d'art byzantin de l'époque des Comnènes.*

Ci-contre, Lectionnaire de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, *France. Fin du Xe siècle. (Lat. 5301, f. 279). Initiale ornée avec saint Thomas. Plusieurs figures de ce recueil de récits évangéliques semblent inspirées par des ivoires byzantins, analogues à celui reproduit ici. Ce saint Thomas semble issu d'un triptyque du Louvre. Il ne lui manque, pour être tout à fait identique aux silhouettes byzantines, que l'allongement des formes. A l'extrême-droite,* Ivoire de Romain II et Eudoxie *(Cabinet des Médailles). Ciselé entre 945 et 949, cet ivoire représente la meilleure production des ateliers impériaux de Constantinople. Sujet classique du Christ bénissant le couple impérial. On trouve sur un ivoire du Louvre de même époque et de même style (triptyque d'Harbaville), des apôtres comparables à celui, tiré du Lectionnaire de Limoges, reproduit ci-contre. C'est une conséquence de la diffusion de ces ivoires en Europe.*





Jacques de Kokkinobaphos, Homélies sur la Vierge. *Constantinople. XIIe siècle. (Gr. 1208, f. 200). La Vierge dans un paysage fait une halte sur le chemin qui la conduit vers la maison d'Elisabeth. Les illustrations, croit-on, ont été exécutées par le moine qui est l'auteur des homélies, dans un style personnel et savoureux. Dans un paysage stylisé peint sur fond d'or, on reconnaît, malgré le caractère médiéval du style, des allégories qui sont des réminiscences antiques: une nymphe, un fleuve.*

par l'empereur à l'abbaye de Saint-Denis, à Paris, fut naguère mis en évidence par Schlumberger dans une de ses publications où il soulignait les rapports entre Byzance et l'Occident. C'est la vitrine des ivoires qui nous fournit la tête de série de ces représentations: sur le diptyque Barberini, l'empereur chevauchant, auquel la Terre apporte ses dons, est surmonté déjà, vers 500, du médaillon où figure le Christ bénissant, expression sculptée, complète sinon achevée, de cette iconographie qui, pour des raisons d'Etat, se maintiendra tout au long de l'empire millénaire.

Il est un domaine où la miniature byzantine a particulièrement brillé: c'est celui de l'ornement. Le proche contact que Byzance a gardé avec l'Orient y est pour beaucoup, sans doute.



Evangiles notés. *Début du XIe siècle. (Gr. 64). Détail d'ornement.*

Mais depuis les tables de canons (c'est-à-dire de concordances) d'Eusèbe au VIe siècle, qui ont introduit le décor architectural sur les pages des manuscrits, les arcades sur colonnes, les portiques, les entrelacs constituent un élément important de ces peintures qui, enrichies d'oiseaux, d'animaux, de fontaines, de fleurs de toutes sortes, ne sont pas réservées aux seules tables; le texte même des psaumes n'est décoré parfois que d'ornements de ce genre, complétés par quelques illustrations en pleine page. C'est le contraire de ce qui se passe dans les psautiers à illustrations marginales où une figuration abondante et anecdotique s'étage sur le bord des pages, s'arqueboute parfois sur les colonnes de

Evangéliaire. *Constantinople. XIe siècle. (Coislin 31, f. 99). Saint Luc devant son écritoire. Cette miniature est un bon spécimen du style qui fait suite à la renaissance macédonienne et qui, encore hellénisé, prend une allure de plus en plus médiévale. Les magnifiques portiques décoratifs font l'intérêt principal des illuminations de ce livre.*

Evangiles *(Gr. 64, f. 157). Constantinople. Début du XIe siècle. Ce parchemin qui offre d'admirables peintures décoratives et des scènes bibliques comporte, en outre, le portrait de l'auteur en tête de chaque évangile, conformément à une tradition qui s'imposera. Nous reproduisons saint Jean à son écritoire, sur un fond d'architectures et encadré par une riche bordure de rosettes. L'image est d'un modèle connu, fréquent et qui se maintiendra longtemps; le style est typiquement médiéval, le traitement du visage très poussé et d'une intense vie intérieure.* ►

texte et représente comme l'impulsion irrésistible d'un lecteur artiste qui *imagine* ce qu'il lit (ou l'interprète) et ne peut s'empêcher d'en charger les marges: à vrai dire, si telle a été, peut-être, la démarche originale du premier illustrateur de psautier, nous avons affaire, ici comme ailleurs, au Xe siècle déjà, à une tradition bien établie. Le gr. 20, à la Bibliothèque Nationale, est un spécimen honorable de cette série, encore que très abîmé.

Hormis ce dernier, tous les manuscrits cités jusqu'à présent, tous ceux que nous reproduisons, appartiennent à l'art de la capitale, à la tradition dite aristocratique, comme le psautier 139, ou à la tradition monastique. Mais Byzance est une constellation (d'autres diront une nébuleuse, mais aujourd'hui la tendance est au renforcement de l'influence du *pouvoir central* dans l'histoire des arts à Byzance) où la capitale tient le premier rôle, et à laquelle s'agrègent une variété d'arts et d'écoles influencés par le foyer principal. A mesure que jouent l'éloignement, les attractions périphériques, les rémanences locales, les divergences s'accentuent mais, à tout prendre, dans le monde byzantin, c'est peut-être encore l'unité du style (due à son hiératisme fascinant peut-être) qui frappe le plus. Ces tendances provinciales, localisées ou indéterminées, tiennent une large place parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. On discutera sans fin les appartenances. Sans doute d'aucuns voudront-ils rattacher certaines « provenances diverses » à l'art de la capitale: ce sont là des points sur lesquels on atteindra malaisément des certitudes. Le catalogue, tel qu'il se présente, rédigé par Mlle Concasty et M. Astruc, avec une belle introduction historique de M. Porcher et une

Ci-contre, Bible de l'abbaye de Saint-Bertin. *France. Fin du XIIe siècle. (Saint Omer, ms. 1). L'intérêt de cette peinture, purement romane par le style, est de montrer, assis sous la protection du Seigneur, Elcana et ses deux femmes, l'une stérile, l'autre mère; celle-ci porte en médaillon son fils sur la poitrine, comme la Vierge byzantine reproduite ci-contre. L'apport byzantin consiste donc ici seulement dans un détail iconographique très caractéristique. A l'extrême-droite,* Plaque de céramique représentant la Vierge tenant le Christ dans un médaillon. *Région de Constantinople. X^e-XIe siècles (Louvre). C'est un document semblable à celui-ci qui a dû inspirer le motif de la bible de Saint-Bertin.*









◄ Saint Grégoire de Nazianze, Homélies *(Gr. 510, f. 409). Ce manuscrit, un des plus célèbres parmi les « grecs » de la Bibliothèque Nationale, a été peint entre 880 et 886 à Constantinople pour l'empereur Basile I, le Macédonien. Plusieurs artistes y ont travaillé. Il comporte une quarantaine d'illustrations en pleine page, dont certaines sont imprégnées d'influences antiques. Cette page-ci, traitée dans un style narratif, d'allure plutôt populaire et médiévale, représente des épisodes de la vie de Julien l'Apostat, le restaurateur des idoles : en haut, Julien s'apprêtant à prendre d'assaut une citadelle ennemie, probablement Ctésiphon ; au centre, saint Basile, accompagné d'un autre évêque et du peuple, demande au ciel la punition de l'Apostat ; en bas, mort de celui-ci transpercé d'un coup de lance par saint Mercure, conformément à un rêve de saint Basile. Ces images illustrent le texte d'un sermon de saint Grégoire de Nazianze consacré au thème de l'empereur sacrilège.*

préface de M. Cain, nous paraît une sage et utile synthèse d'informations inédites où les conjectures tiennent peu de place. On regrettera peut-être seulement que, pour compléter ce tableau, on n'ait pas exposé quelques manuscrits syriaques, coptes, voire arméniens ou arabes chrétiens. Mais le thème choisi conduisait vers l'Occident, on l'a vu, à propos de l'époque carolingienne.

Les manuscrits romans exposés ont été choisis parmi beaucoup d'autres, pour faire ressortir des corrélations. L'art roman, éblouissant mais composite épanouissement, porte avec lui des éléments divers parmi lesquels beaucoup sont orientaux, de plusieurs orients différents. Des vestiges byzantins s'y trouvent naturellement incorporés, des fragments d'iconographie transportés en France comme des alluvions venues d'ailleurs, par le fleuve du style nouveau. Car il s'agit ici surtout d'iconographie (le titre de l'exposition peut, à cet égard, sembler trop ambitieux : il n'est qu'un prétexte pour montrer un certain nombre de résultats de recherches et non pas tenter une démonstration générale). La Vierge du Xe siècle, portant le Christ-Emmanuel en médaillon sur une céramique byzantine du Louvre, conformément à un prototype qui remonte au moins aux fresques de Bâouit (voir p. 48), se laisse évidemment comparer à cette mère qui, sur la Bible de l'abbaye de Saint-Bertin (XIIe siècle), porte fièrement son fils dans un médaillon analogue et s'oppose ainsi à sa rivale stérile ; ou mieux encore à la Vierge tenant dans le même médaillon Job, préfigure du Christ (saint Grégoire, *Moralia in Job*, même abbaye). La Vierge sur une Bible de la Bibliothèque de Lyon, de la deuxième moitié du XIIe siècle, est une *glykophilousa* romanisée, une Grecque au maphorion rouge transplantée quelque part en France.

(Suite en page 79.)

Discours de Saint Grégoire de Nazianze. *Constantinople. XIIe siècle. (Gr. 543, f. 261). Initiale historiée. Très beau décor typiquement byzantin dont les entrelacs ont pu (de même que les* pylai *ou portiques, sur d'autres pages), exercer une influence sur les miniatures occidentales du type du tapis de la Bible de Saint-Amand, ci-contre.*

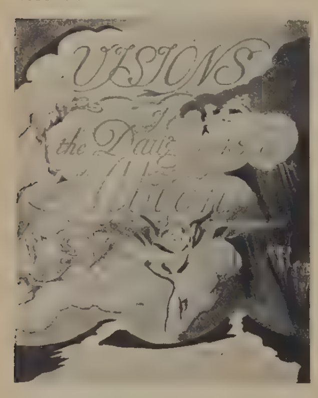


Bible de l'abbaye de Saint-Amand. *France, milieu du XIIe siècle. (Valenciennes, ms. 1-5). Décor tapissant de la première page, de type exceptionnel dans la miniature française et dont l'origine doit sans doute être recherchée à Byzance, dans des ornements du genre de celui du Caislin 31 (voir page 48) ou du Grégoire de Nazianze (ci-dessus). Remarquer aussi la « grecque » qui forme la bordure.*

Le Marché des Arts

LES VENTES A PARIS

Bien que les événements aient eu un retentissement certain sur le marché des arts, l'activité à l'Hôtel Drouot ne s'est pas ralentie jusqu'à la fin de juin, et de très importantes enchères furent enregistrées au cours des grandes ventes de la Galerie Charpentier, en particulier en ce qui concerne les tableaux modernes et les meubles du XVIII[e] siècle.



Cet exemplaire des Visions of the Daughters of Albion *par William Blake fut payé £ 23 000 le 19 mai chez Sotheby à Londres.*

Tableaux anciens et modernes

Le 25 avril, M[e] Hoebanx (M. Pacitti, expert) vendait la *Place de l'église à Montmagny* par Utrillo: 2 100 000 francs.

Le 28 avril, M[e] Ader (MM. Catroux et Delestre, experts), vendait un *Nature morte* par Kalf: 275 000 francs.

Le 30 avril, M[e] Rheims (MM. Lebel, Durand-Ruel, J. et H. Dauberville et Ebstein, experts), vendait une partie de la collection de Mrs Margaret Thompson Biddle. *Le Bal Mabille*, attribué à Monticelli, fit 260 000 francs. Parmi les tableaux appartenant à divers amateurs, deux paysages par Guillaumin, *St-Julien-des-Chazes* (1895) et *Crozant* (1919) firent 345 000 et 340 000 francs.

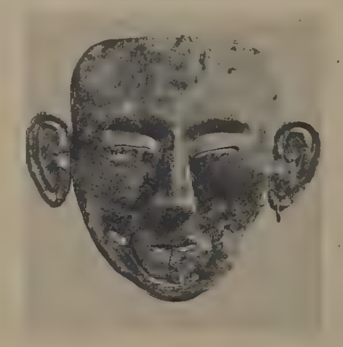
Le 5 mai, M[e] Boscher (M. B. Lorenceau, expert), vendait une *Rue animée*, crayons de couleur par Utrillo: 425 000 francs; une gouache de Braque, *Nature morte*: 560 000 francs; et les *Barques dans le port d'Honfleur*, par Othon Friesz: 530 000 francs.

Le 14 mai à l'Hôtel Drouot, M[e] Ader (MM. Catroux et Pacitti, experts), dispersait des dessins et tableaux provenant en partie de la collection Defer-Dumesnil. Relevons les prix de 900 000 francs obtenu par *La Jeune fille en buste*, dessin pastellé par Boucher et de 400 000 francs pour le *Portrait de M[lle] Silvia* par Nattier.

Le 16 mai, M[e] Bellier (M. Dubourg, expert), vendait 360 000 francs un dessin de Modigliani, *Portrait de Gargallo*; la *Maison Blanche à la Grille*, gouache d'Utrillo fit 632 000 francs.

Le même jour, également à l'Hôtel Drouot, M[e] Ader (M. et M[lle] Cailac, experts), vendait la deuxième partie de la collection de M. K. Parmi les nombreuses aquarelles de Nicolle, une *Vue de Paris* montrant l'Institut, le Pont des Arts et le Louvre fit 160 000 francs. *L'arrivée à l'auberge* par Demarne, fit 435 000 francs.

Le 3 juin à la Galerie Charpentier, M[e] Ader (MM. Catroux, Lamy, Durand-Ruel et Pacitti, experts), dispersait un ensemble d'œuvres dont une partie provenait de la collection Yturbe-Chassériau. Deux dessins à la pierre noire de Pillement, la *Ferme au bord de l'eau* et la *Vieille tour* firent 800 000 francs; la *Collation champêtre* de Demarne 700 000 francs ; la *Petite rêveuse* par Greuze: 1 080 000 francs; deux petits Guardi: l'*Arc en ruine* et la *Pyramide* obtinrent 4 500 000 francs. Citons encore quelques enchères: la *Vue d'une église et d'une place de ville en Hollande* par Van der Heyden, 2 450 000 francs; un portrait d'*Augustin de Saint-Aubin* par lui-même, plume et lavis, 650 000 francs; une *Vue de l'intérieur d'une grande halle* par F.-B. Lépicié, 2 100 000 francs; la *Promenade au jardin* par Boilly, 2 900 000 francs; une esquisse par Rubens, la *Bataille de Constantin et de Maxence*, 7 000 000 francs.



Masque mortuaire en argent d'époque Leao payé 230 000 fr. le 4 juin à l'Hôtel Drouot.



Vierge à l'enfant. Bois polychrome. Auvergne. XII[e] siècle. H. 75 cm. La sculpture a été adjugée 2 800 000 francs le 22 avril à l'Hôtel Drouot.

Parmi les modernes, relevons le prix de 2 300 000 francs obtenu par une *Vue d'Antibes* par Boudin; celui de 1 500 000 francs pour le *Silence* de Corot; de Dufy, *Côte Normande*, *La maison rouge* fit 3 200 000 francs; le *Lac Léman à Nyon* par Jongkind, 1875: 4 300 000 francs; du même, *Paris, la rue de la Harpe*: 1 050 000 francs; le *Manteau rouge* par Laprade: 900 000 francs; le *Boulevard de la Madeleine* de Marquet: 4 300 000 francs; *Bateaux à quai à Rouen*, 1898, par Pissarro: 3 800 000 francs; un *Portrait de jeune homme* par Soutine: 3 000 000 francs; *La présentation de mannequins à l'infante Doña Teresa* par Van Dongen fit 1 700 000 francs; un *Paysage de neige* par Vlaminck: 2 800 000 francs. Relevons encore le prix de 3 700 000 francs pour l'*Eglise Saint-Séverin* par Utrillo.

Le 6 juin, à la Galerie Charpentier, M[e] Rheims (M. Lebel, expert) vendait 2 500 000 fr. un tableau par Jan Steen, *En l'opulence ayez prudence.*

Le même jour, « aux chandelles », M[es] Rheims et Laurin (MM. Dauberville, Dubourg, Durand-Ruel et Ebstein, experts) dispersaient un important ensemble de tableaux modernes. Un pastel de Degas, *Nu à la cheminée* fit 850 000 francs; un crayon par Toulouse-Lautrec, *Au cirque, les clowns*, fit 500 000 francs; un *Paysage* par Renoir: 850 000 francs et le *Village au clocher* de Vlaminck: 1 470 000 francs.

Le 10 juin, à la Galerie Charpentier, M[e] Rheims (M. Lebel, expert) vendait des tableaux provenant en partie de la collection Lucien Teissier et de S.A.R. la princesse de X. Un *Portrait de femme* par Nattier fit 3 000 000 francs; la *Terrasse romaine* par Hubert



Préemptée par les musées nationaux le 10 juin à la galerie Charpentier, cette statue de la divinité protectrice de la ville de Vienne dans l'Isère, en marbre, d'époque romaine (H.: 2,28 m.), a été payée 2 700 000 fr.



Reliquaire portatif *d'époque romane (L.: 22,5 cm., H.: 8 cm.) payé £ 7 500 le 16 mai chez Sotheby, à Londres.*

Robert fit 1 400 000 francs; du même, le *Moulin de Quinquengrogne à Charenton*: 1 200 000 francs et le *Temple antique*: 810 000 francs.

Le 11 juin, toujours à la galerie Charpentier, Me Rheims (M. Lebel, expert) vendait 1 460 000 francs le *Portrait de Reynolds* par lui-même.

Le soir, « aux chandelles », Me Rheims (MM. Durand-Ruel, Ebstein et Dauberville, experts) dispersait d'importants tableaux et dessins modernes. Une aquarelle par Raoul Dufy, *Les régates à Henley*, 1937: 2 210 000 francs; le *Portrait de Mme Alarçon*, crayon par Picasso fit 1 300 000 francs; les *Gardeuses de moutons*, vers 1887, gouache de Pissarro: 2 300 000 francs; une sanguine de Renoir, le *Déjeuner champêtre* fit 2 400 000 francs; *La Promenade* de Bonnard, 1898, fit 5 000 000 francs; les *Voiliers en rade du Havre* par Boudin, 1898: 2 700 000 francs; du même une *Vue de Venise*; 1893: 3 300 000 francs et les *Laveuses à Trouville*, 1880-82: 4 100 000 francs; *Personnages* par Chagall: 4 600 000 francs; *Andromède délivrée par Persée* de Delacroix: 3 300 000 francs; le *Port de Toulon* par Othon Friesz: 1 000 000 francs; la *Rue en démolition* de Jongkind fit 2 200 000 francs; du même, le *Port de Marseille*: 3 000 000 francs et *Patineurs à Overschie*: 2 750 000 francs, la *Gardeuse de moutons* de La Fresnaye: 3 200 000 francs; la *Seine à Charenton* par Lépine: 5 000 000 francs; le *Torrent de la petite Creuse*, 1889, par Monet fit 3 500 000 francs; de Renoir, les *Citrons*, 1918, firent 1 700 000 francs, et la *Femme lisant en blouse arabe*, 1919: 5 100 000 francs; *La Chaumière aux Sablons* par Sisley fit 5 000 000 francs; le *Poulet* de Soutine: 4 000 000 francs; une *Composition* par N. de Stael: 2 000 000 francs; le *Portrait de Manzi* par Toulouse - Lautrec : 11 000 000 francs; parmi les Utrillo relevons les prix de 2 100 000 francs pour le *Moulin de la Galette*; enfin un *Vase de fleurs* par Vlaminck fit 2 700 000 fr.

Le 13 juin à la Galerie Charpentier, Me Bellier (MM. Dubourg, M. et Mlle Cailac, experts) dispersait un important ensemble de tableaux modernes. Relevons les prix de 2 500 000 francs pour une gouache de Chagall, *Le Renard et les raisins* et de 1 500 000 francs pour des *Danseuses en étude de mouvement*, fusain par Degas; un *Paysage aux environs de Dunkerque* par Boudin: 2 400 000 francs; une *Scène équestre en Angleterre* par A. de Dreux fit 1 000 000 de francs; les *Patineurs* par Jongkind: 3 000 000 francs; le *Mont Kolsaas* de Monet fit 3 020 000 francs; des *Anémones* par Renoir, 1918, firent 1 720 000 francs, et des *Fleurs décoratives* par Rouault: 4 000 000 francs; *Au Music-hall* par Van Dongen: 2 700 000.

Le 17 juin, Mes Boscher et Ader (M. Brame, expert) vendaient 3 400 000 francs *Mère et enfant* de Mary Cassatt et un pastel de Degas, *Femme s'essuyant le bras*: 2 800 000.



Ce cacatoès en porcelaine de Meissen *à monture de bronze, (H.: 21 cm.), par J. J. Kaendler fait partie d'une paire vendue £ 4200, le 20 mai chez Sotheby.*

Ce très bel ensemble en vermeil *dû à Pierre Harache (1697) a été adjugé £ 5500 chez Christie le 25 juin. Il provenait de la remarquable collection Chatsworth.*



Une des 4 appliques *dues à John Bodington (1710), vendues £ 7000 le 19 juin chez Sotheby.*

Meubles et objets d'art

Le 20 avril, Me Jonquet (MM. Reinach, G. de Fommervault et Richard, experts) vendait pour plus de quarante millions de meubles, bijoux et objets d'art au château de Villebertin près de Troyes. Signalons quatre flambeaux en argent, Paris, 1737, par Hubert Louvet et Gallien Simon: 1 180 000 francs; vingt-quatre couverts à entremets, Paris, 1772: 600 000 francs; un salon estampillé par H. Jacob: 1 700 000 francs; deux bergères et quatre fauteuils, dossiers rectangulaires par H. Jacob: 1 160 000 francs; deux chaises dites voyeuses par G. Jacob: 730 000 fr.; six chaises d'époque Régence à dossiers mouvementés : 1 510 000 fr; une petite table en bois de placage, d'époque Louis XV: 1 500 000 francs.

Le 7 mai, à l'Hôtel Drouot, Me Ader (MM. Damidot et et Lacoste, experts) vendait 1 800 000 francs un cartel d'applique en corne verte et bronzes dorés, le cadran signé de Berthet à Dijon et 200 000 fr. deux fauteuils transition estampillés Chevigny.

Le même jour Me Ader (M. Vandermeersch, expert) vendait 350 000 francs deux compotiers octogonaux en Sinceny, décor de fleurs; un grand plat rond en Rouen, décor rouge et bleu: 205 000 francs; une assiette à bord contourné, décor polychrome, fabrique de la Veuve Perrin à Marseille: 150 000 francs; un porte-huilier en Strasbourg, atelier de Joseph Hannong fit 430 000 fr.; une grande terrine en forme de tête de sanglier, de Paul Hannong, également 430 000 fr.



Coupe en argent partiellement doré *(D.: 23,5 cm.) appartenant au Trésor de Graincourt-lès-Havraincourt. IIe - IVe siècle après J.-C. L'ensemble de ce trésor fut préempté par les Musées nationaux et adjugé 11 300 000 fr. le 11 juin, Galerie Charpentier.*

Petite armoire *en bois plaqué de satiné, marqueté, faisant partie d'une paire estampillée de Oeben et vendue 3 millions de francs, le 4 juin, Galerie Charpentier.*





Un des deux panneaux flamands *appartenant à la collection Chatsworth et achetés £ 6510 par la National Gallery d'Irlande. Ces panneaux font partie d'une série traitant de la vie de Saint Romold, archevêque de Dublin; ils ont été vendus le 27 juin chez Christie.*

Notons encore le prix de 410 000 francs pour deux albarelli hispano-mauresques, du XVIe siècle, décor bleu et chamois à reflets métalliques.

Le 21 mai à l'Hôtel Drouot, Me Ader (MM. Damidot et Lacoste, experts) vendait une petite commode en bois de placage à deux tiroirs marquetée en feuilles estampillée de J. Dubois: 240 000 francs; une armoire à doucine en bois de placage, estampillée de Hédouin fit 450 000 francs et une commode d'époque Régence, en bois de placage, deux tiroirs sans traverse: 900 000 fr.

Le 30 mai à l'Hôtel Drouot Me Couturier (M. Bourdariat, expert) vendait deux fauteuils à dossiers plats, estampillés de L. C. Carpentier: 400 000 fr.; six chaises d'époque Louis XV à dossiers contournés firent 340 000 francs; un petit chiffonnier étroit en bois de placage d'époque Louis XV estampillé de Rebour: 390 000 fr.

Le 4 juin à la Galerie Charpentier, Me Ader (MM. Damidot, Dillée et Lacoste experts) dispersait un ensemble très important de meubles et objets d'art.

Parmi les meubles, un salon d'époque Louis XVI estampillé Delaisement obtint 1 620 000 francs; cinq fauteuils et trois chaises en bois sculpté et doré, garniture en tapisserie au petit point, estampillés de C. Sené firent 2 300 000 francs; un petit secrétaire en acajou d'époque Louis XVI estampillé de Riesener fit 1 600 000 francs; une commode de forme mouvementée en bois de placage, d'époque fin Louis XV, estampillée de Topino: 1 800 000 fr.; un bureau plat en acajou, d'époque Louis XVI, estampillé de Riesener: 2 500 000 francs; deux petites armoires rectangulaires en bois plaqué d'acajou marqueté, estampillées de Oeben firent 3 000 000 francs; deux commodes demi-lunes en placage d'acajou estampillées de Canabas: 2 000 000 francs; enfin une autre commode demi-lune en placage d'acajou, mais estampillée de G. Beneman fit 2 900 000 francs.

Six panneaux de tapisserie fine d'Aubusson, XVIIIe siècle, sujets des Fables de La Fontaine firent 2 050 000 francs; quatre tapisseries et deux cantonnières en Beauvais d'époque Louis XVI firent 3 560 000 francs; une tenture des Fêtes Italiennes d'après Boucher, Beauvais, époque Louis XV: 1 400 000 francs; et une tapisserie de Lille, l'Auberge de la Croix Rouge, par C. Werniers, début XVIIIe siècle: 1 400 000 francs.

Le vendredi 6 juin à l'Hôtel Drouot, Me Ader (MM. Damidot et Lacoste, experts) vendait 1 320 000 francs deux tapisseries des Flandres à scènes de chasse.

Le même jour à la Galerie Charpentier Me Laurin (MM. Dillée et Prost, experts) vendaient 430 000 francs deux chaises d'époque Louis XVI estampillées de J. B. Sené et 960 000 francs quatre fauteuils d'époque Louis XVI à dossiers chapeau, estampillés de G. Jacob; un grand tapis d'Aubusson, début XIXe siècle fit 2 400 000 francs.

Me Lemée (M. Dillée, expert) vendait ensuite deux appliques en bronze doré et ciselé d'époque Louis XV, 2 400 000 francs et huit fauteuils à dossier écusson d'époque Louis XV garnis d'ancienne tapisserie fine, estampillés de J.-B. Boulard: 2 500 000 francs; un tapis au point de Savonnerie d'époque début du XIXe siècle fit 2 000 000 francs.

Le 10 juin à la Galerie Charpentier, dans une vente dirigée par Me Rheims (M. Roudillon, expert) les Musées Nationaux exercèrent leur droit de préemption sur une importante statue en marbre de la divinité protectrice de la ville de Vienne, d'époque romaine vendue 2 700 000 francs.

Le 11 juin à la Galerie Charpentier, dans la vente des objets meubles et objets d'art provenant en partie de la collection Lucien Teissier et de S.A.R. la princesse de X., Me Rheims (MM. Canet et Vandermeersch, experts) vendait 830 000 francs une cheminée en marbre du début du XVIIIe siècle avec ses plaques de fonte, décor d'après Bérain; un salon d'époque Louis XV estampillé par J. Boucaud fit 2 250 000 francs; un autre salon de la même époque, garni d'ancienne tapisserie au point, fit 2 300 000 francs; une commode plaquée d'amarante d'époque Régence: 2 600 000 fr. et une autre commode également plaquée d'amarante,



Détail d'une Annonciation *par Ercole Grandi vendue £ 1800 le 25 juin chez Sotheby.*



Cette admirable esquisse de Rubens : La rencontre d'Abraham et de Melchisedech *fut poussée jusqu'à £ 33 000 le 2 juillet chez Sotheby.*

estampillée de E. Doizat: 1 500 000 francs; six fauteuils d'époque Louis XV par L. Cresson firent 3 000 000 francs; une table tric-trac en acajou, d'époque Louis XVI estampillée de Manter: 900 000 francs; parmi les Saxe, un groupe de la Comédie Italienne, le Paralytique, modèle de Kaendler: 1 100 000 francs; un autre, l'Arlequin indiscret: 900 000 fr. enfin la Conversation espagnole, groupe crinoline: 1 000 000 francs.

Le même jour, Me Rheims (MM. Bourgey et Roudillon, experts) vendait 11 300 000 fr. l'ensemble d'argenterie romaine du IIe au IVe siècle découvert au début de l'année à Graincourt-lès-Havraincourt (Pas-de-Calais). Les Musées Nationaux exercèrent leur droit de préemption sur cet ensemble exceptionnel.

Le 17 juin à la Galerie Charpentier, Me Ader (MM. Damidot, Dillée et Lacoste, experts) vendait 2 050 000 francs deux fauteuils d'époque Louis XV, dossiers plats, estampillés de J.-B. Meunier; un salon d'époque Louis XV estampillé de Chevenat fit 1 790 000 francs; un petit lit de repos d'époque Louis XV par Nadal: 1 780 000 francs; un petit secrétaire de dame à doucine, d'époque Louis XV, en bois de placage, par I. Boudin: 1 000 000 francs; une petite table en bois de placage d'époque Louis XV attribuée à Migeon: 2 400 000 francs; le Jardinier chinois, Aubusson, d'après Boucher: 2 100 000 fr. et six tapisseries de Bruxelles, XVIIe, Histoire de Tobie: 3 000 000 francs.



Vestige de la collection Cook, ce polyptique *de Giovanni del Biondo, signé et daté 1372 (dont nous reproduisons le panneau central) trouva acquéreur pour £ 3200 le 25 juin chez Sotheby.*

Le 20 juin à l'Hôtel Drouot Me Rheims (MM. Foury et Charles, experts) vendait 480 000 francs un glaive de membre du Directoire exécutif offert au citoyen Sieyès.

Livres anciens et modernes

Le 23 avril à l'Hôtel Drouot Me Ader (MM. Lefèvre et Guérin, experts) vendait l'édition originale de l'« Estourdy ou les Contretemps » de Molière, Paris, Barbin, 1633: 1 280 000 francs.

Le 10 juin, à l'Hôtel Drouot, Me Ader (MM. Lefèvre et Guérin, experts) vendait les « Contes et Nouvelles » de La Fontaine, Paris, 1762, édition des Fermiers généraux: 1 800 000 francs; les « Œuvres » de Molière, illustrées par Boucher: 1 500 000 francs.

Le 23 juin, Mes Muel et Hoebanx (Mme Vidal-Megret et M. Jacquenet, experts) vendaient les livres modernes illustrés provenant de la succession de M. D.: « Le Buffon », illustré par Picasso fit 1 160 000 francs; la « Treille muscate » de Colette, 1932, eaux-fortes de Segonzac: 830 000 francs; la « Terre frottée d'ail » de Coquiot, 1925, dessins de Dufy: 2 430 000 francs; les « Fables » de La Fontaine, 1952, eaux-fortes de Chagall: 710 000 francs; les « Métamorphoses » d'Ovide, 1931, eaux-fortes de Picasso: 1 880 000 francs.

Autographes

Le grand événement de cette saison fut la vente d'une partie de la collection de M. Patrice Hennessy consacrée à la Révolution française, comprenant les pièces les plus étonnantes qu'on puisse rencontrer sur cette période.

Une lettre de Louis XVI à la duchesse de Polignac (sous le pseudonyme de Madame Etlinger) du 29 juillet 89 fit 600 000 francs; le texte autographe du discours de l'abbé d'Eymar à Louis XVI (6 octobre 89): 731 000 francs, une lettre de Madame Elisabeth à la comtesse Diane de Polignac après les journées d'octobre: 401 000 francs; le brouillon du discours de Bureaux de Pusy au roi (4 février 90) et la réponse autographe du roi: 380 000 francs; le manuscrit autographe de Louis XVI « Feuilles retranchées de la déclaration du Roy adressée à tous les Français à sa sortie de Paris » (avant Varennes): 2 400 000 francs; une lettre de Madame Elisabeth à la duchesse de Polignac (au retour de Varennes): 572 000 francs; des instructions de Grouvelle pour l'exécution de Louis XVI: 400 000 francs; un document relatif au deuil de Marie-Antoinette: 320 000 francs; un extrait du registre du Conseil



Ce portrait du duc de Gloucester *par Gainsborough a atteint l'enchère importante de £ 22 050, le 27 juin chez Christie.*

du Temple relatif à la séparation de Marie-Antoinette et du dauphin: 820 000 francs; un devoir autographe du Dauphin: 350 000 francs.

Estampes

Le 24 avril à l'Hôtel Drouot, Me Ader (M. et Mlle Rousseau, experts) vendait la *Tauromachie* de Goya, suite complète de 33 pièces, 1er tirage, vers 1815: 1 400 000 francs et la *Barricade* de Manet, 1er tirage: 351 000 francs.

Le 9 mai, à l'Hôtel Drouot Me Ader (MM. Prouté et Lecomte, experts) vendait douze croquis et un dessin originaux sur papier autographique par Corot: 850 000 francs; la *Chanteuse*, monotype par Degas, fit 405 000 francs; six lithos de Dufy, la *Mer*: 400 000 francs; les *Boxeurs*, lithographie par Géricault: 350 000 francs; une lithographie de Manet, les *Courses* (1864) fit 720 000 francs; *Blanche et noire*, litho par Toulouse-Lautrec (1896): 240 000 francs.

Le 16 mai, à l'Hôtel Drouot, Me Bellier (M. Dubourg, expert) vendait le *Miserere* de Rouault, lithographie en couleurs: 145 000 francs.

Extrême Orient

Les 16 et 17 avril à l'Hôtel Drouot, Me Ader (MM. A. et G. Portier, experts) vendait un groupe en quartz rose translucide représentant une divinité accompagnée d'un jeune serviteur: 125 000 francs; et une tête de boddhisatva au calme sourire, grès sculpté, art khmer, XIe-XIIe siècles: 130 000 francs.

Le 23 avril à l'Hôtel Drouot, Me Rheims (M. Beurdeley, expert) vendait une tête de boddhisatva en pierre en partie laquée, époque Souei ou pré-Tang: 240 000 francs

Le 4 juin à l'Hôtel Drouot, Me Rheims (MM. Beurdeley et Roudillon, experts) vendait un Udayana bouddha en bronze doré d'époque Souei: 280 000 francs et un masque mortuaire en argent doré, d'époque Leao : 230 000 francs.

Georges de Lastic Saint-Jal.

A son tour, le 14 mai, Sotheby et Co vendaient pour £ 7200 à la National Gallery de Londres un très beau *Repos pendant la Fuite en Egypte* de G.B. Pittoni. La même vacation comprenait deux vedute vénitiennes de Canaletto qui, adjugées £ 12 300 en 1954, ont rapporté £ 15 000 cette année.

Les préraphaélites anglais conservent leur cote; la semaine suivante chez Sotheby, le 21 mai, on a payé £ 480 *L'Amour parmi les ruines* de Burne-Jones. Tous les peintres de l'époque victorienne montent d'ailleurs peu à peu: on a pu remarquer chez Christie, lors de la vente des tableaux venus du Lady Lever Museum, Port Sunlight, le 6 juin, que même un T. Webster (1849) fit £ 630 et qu'on donna £ 247 pour un petit tableau d'Alma Tadema, pompier s'il en fut.

Mais des ventes plus importantes ne tardèrent pas. Le 25 juin, on dispersait chez Sotheby les vestiges de la collection Cook. Disons tout de suite qu'il ne restait pas grand chose de cette célèbre collection; les 136 tableaux n'en firent pas moins £ 64 668 en tout. Bien des tableaux allèrent à des acheteurs italiens, ainsi le Giovanni del Biondo payé £ 3200, *l'Annonciation* d'Ercole Grandi payée £1800, la *Madone à l'Enfant* de Mansueti £ 2200 et une vierge de Pier Francesco Fiorentino £ 1350. Parmi les tableaux hollandais ou flamands, on a donné £ 1700 pour un *Paysage* de Jan Asselyn et £ 6000 pour un Gaspar Netscher; *Une grande Pentecôte* attribuée à l'atelier de Botticelli fut adjugée £ 3800.

Fin juin commença chez Christie la série prestigieuse des « Chatsworth Sales » qui comprenaient des tableaux, des meubles, des livres et des objets d'art vendus par le Duc de Devonshire écrasé de droits de succession. Le duc, image authentique du flegme national, assista à toutes les séances et il dut en sortir satisfait. Ses trésors furent dispersés pour une somme dépassant largement £ 200 000. Côté tableaux, il n'y eut qu'une seule vacation, le 27 juin; les 24 toiles rapportèrent £ 49 750. La National Gallery d'Irlande acquit pour £ 6510 deux primitifs flamands traitant de la vie de Saint Romold, archevêque de Dublin. (Les 25 autres panneaux de cette série sont visibles dans la Cathédrale de Malines).

Les Sebastiano Ricci provoquèrent un bel enthousiasme: on paya £ 8400 des *Noces de Cana* et £ 6825 une *Sainte Famille dans un paysage.*

Le même jour chez Christie, un *Portrait du duc de Gloucester* par Gainsborough atteignit £ 22 050, enchère qui rappelait les beaux jours des années 1920. Un autre portrait anglais eut la vedette: on paya £ 6300 le *Maria Siddons* de Lawrence. Citons quelques enchères remarquables: une *Séance de musique* de De Hooch fut payée £8925; des *Fleurs* de Fantin Latour firent £ 6300; un portrait-miniature de Thomas Cromwell par Holbein, qui avait fait £ 23 en 1935, monta en flèche jusqu'à £ 1680.

Le 2 juillet, c'était à nouveau le tour de Sotheby. Les esquisses de Rubens sont de



Vendue le 27 juin, chez Christie, cette Séance de musique *par Pieter de Hooch a été poussée jusqu'à £ 8925.*



Van der Heyden: Place de ville en Hollande. *1663. Bois. 48 × 55cm. Le tableau a fait 2 450 000 fr. le 3 juin, Galerie Charpentier.*

LES VENTES A LONDRES

Les châteaux anglais conservent encore leurs secrets, tableaux inconnus ou méconnus qu'ils laissent échapper lentement et comme par coquetterie et qui font sensation.

Tableaux anciens et modernes

Ainsi, c'est de la collection d'un jeune héritier de 24 ans qu'est sorti un tableau attribué autrefois à Tintoret et qui atteint le prix de £ 37 800 chez Christie le 9 mai. La même vente comprenait aussi un tableau, *La Guérison de l'aveugle*, qui se révéla être un chef-d'œuvre de la jeunesse vénitienne du Greco (vers 1575). On l'avait payé £ 18 en 1888. Ces deux enchères complétées par le succès du peintre anglais Ben Marshall (1767-1835) dont le *Longwaist*, portrait d'un célèbre pur-sang de l'époque fut payé £ 8400 ce même 9 mai, ont ouvert la saison d'été à Londres.

plus en plus appréciées en Angleterre; la *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech* du maître d'Anvers avait suscité un enthousiasme sans bornes lors de l'exposition de l'Art flamand à la Royal Academy en 1953. Le propriétaire, M. Walter Stoye d'Oxford, s'est finalement décidé à envoyer son tableau chez Sotheby où il trouva acquéreur pour £ 33 000. Au cours de cette vente du 2 juillet, 164 toiles rapportèrent £ 170 200. Il y en avait plusieurs de qualité, notamment un paysage de Boucher, daté 1740, où le *Temple de Vesta à Tivoli* est situé aux environs de Beauvais (£ 15 000) et un Marco Basaiti où certains amateurs retrouvèrent bien des qualités bellinesques (£ 11 500). Un Constable de 1801, *Old Hall, East Bergholt*, qui avait de quoi étonner ceux qui ne connaissent le maître que d'après les croûtes que lui attribuent des musées étrangers, fut adjugé £ 3800.

Le marché des livres, toujours florissant chez Sotheby est devenu presqu'aussi solide chez Christie ces derniers temps.

Paysage de neige *par Vlaminck (60×73 cm.) payé 2 800 000 francs le 3 juin à la Galerie Charpentier.*

Livres et objets d'art

Citons deux ventes importantes: celle de la collection Stirling-Maxwell, fin mai, qui dura quatre jours et rapporta en tout £ 45 933, et celle d'une partie des collections Chatsworth, le 30 juin. Cette dernière s'est révélée des plus passionnantes et les 107 livres qu'elle comprenait furent payés £ 109 851; c'est dire qu'on avait fait un choix très attentif parmi les richesses ducales. Un acheteur new-yorkais acquit plusieurs ouvrages, notamment le compte rendu par Pifagetta du célèbre voyage de Magellan. Ce livre, publié à Paris en 1525, lui coûta £ 9500. Le « Incipit Liber » de John Wotton (1486) fut payé £ 5000; le premier livre du poète anglais John Skelton (1545) £ 7200, l'édition originale du « Principia Mathematica » de Newton (1687) £ 1900 et la « Contemplation of Sinners » (1499), imprimée par Wynkyn de Worde, £ 6500.

Sotheby n'a pas chômé non plus dans le domaine du livre. Le 20 mai, 15 ouvrages décorés par William Blake firent £ 44 310. C'est le même acheteur new-yorkais qui fut le héros du jour; il paya £ 23 000 « Visions of the Daughters of Albion » du peintre-poète. M. Rau, de Paris, donna ce même jour £ 8800 pour le livre d'heures « The De Lisle Hours » qui date de 1320 environ.

Le 23 juin, nouvelle belle vente de livres chez Sotheby. Les 24 « early Bibles » de la collection Goyder furent payés £ 10 982 et on put noter que la « Great Bible » de 1539, qui fut payée £ 58 en 1908, monta jusqu'à £ 2500. Les francophiles se sont vivement disputé 67 lettres de Madame de Maintenon à l'Evêque de Chartres avant de les voir adjugées £ 650.

Passons à d'autres domaines. Le 16 mai, chez Sotheby, on récoltait £ 65 400, chiffre record pour l'après-guerre, dans une vente d'horloges, meubles, objets d'art et tapis. On y remarqua surtout un très bel autel portatif anglais, daté 1140 environ, qui fut payé £ 7500.



Ce portrait de Soutine *(60×52 cm.) a été adjugé 3 000 000 francs le 3 juin à la Galerie Charpentier.*

Le 20 mai, de nouveau un chiffre record chez Sotheby: £ 32 775 pour des porcelaines occidentales. Une aiguière avec son bassin en porcelaine de Meissen fit £ 1200, une soupière et son couvercle décorés par A.F. von Löwenfinck fit £ 1050, deux cacatoès à monture de bronze par Kaendler £ 4200 et deux cygnes du même artiste à monture de bronze Louis XIV, £ 5800.

Côté argenterie, Christie a eu le 25 juin une vente retentissante: celle de la collection Chatsworth dont les 58 pièces furent payées £ 36 628. On a pu remarquer surtout le nécessaire de toilette Louis XIV en vermeil vendu £ 7000, l'ensemble plat et verseuse, travail de Pierre Harache, £ 5500 et les deux somptueuses soupières de Paul Storr payées £ 2000.

Roderick Hudson.

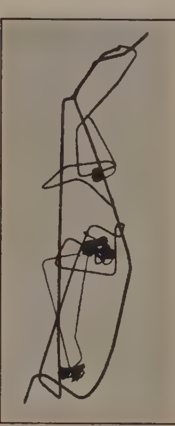


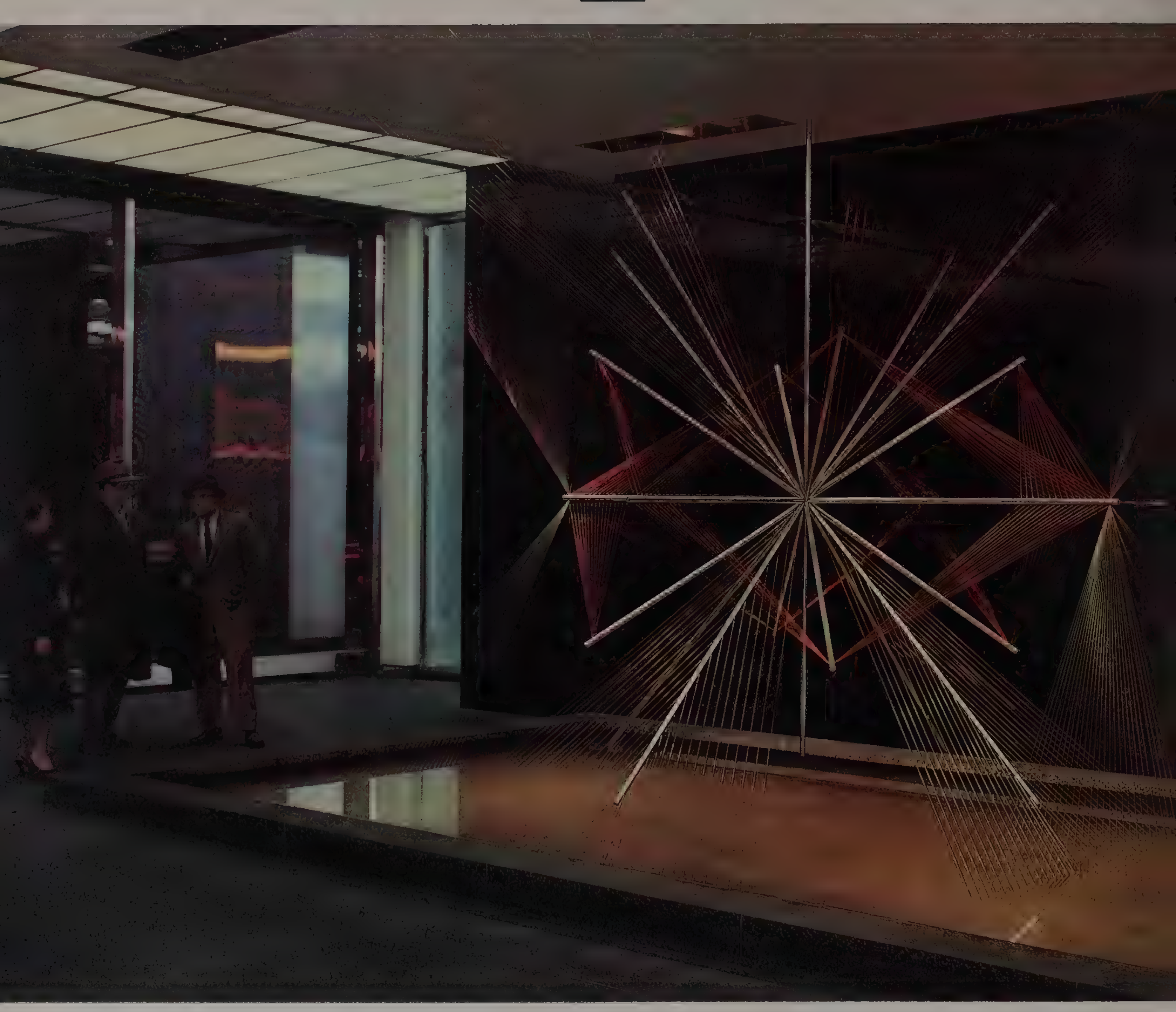
Cette toile de Gromaire, Les arbres de la forêt, *1945 (100×81cm.) a trouvé acquéreur pour 3 100 000 francs lors de la vente du 3 juin à Versailles.*



Vendu le 11 juin à la Galerie Charpentier, ce portrait de Manzi *par Toulouse-Lautrec (86×59 centimètres. Vers 1898) a été adjugé 11 millions de francs.*

Les prix indiqués s'entendent sans les frais pour les ventes à Paris, frais compris pour celles de Londres.





Construit à Chicago par la firme de Skidmore, Owings et Merril, **l'immeuble de l'Inland Steel Company** *est un complexe d'acier inoxydable, et de verre qui veut exprimer à la fois la beauté plastique et l'utilité de l'acier. Au centre du hall d'entrée, visible de l'extérieur, puisque le rez-de-chaussée est entièrement vitré, une construction en acier due au sculpteur américain Richard Lippold.*

L'ŒIL DE L'ARCHITECTE

Enquête de Jacques de Bary

a vu pour vous en France et aux U. S. A.
quatre immeubles de bureaux à structure d'acier

On imagine mal une œuvre d'art sans une certaine part de liberté, de gratuité. En architecture, c'est généralement sous la forme du luxe qu'elle apparaît, et sans mécénat il n'y aurait ni chefs-d'œuvre ni grands artistes. Mais, publics ou privés, les mécènes sont rares.

Aussi faut-il chercher sur un autre plan la plupart des grandes œuvres d'architecture contemporaines, soit que l'immensité des programmes permette de jouer avec les volumes, et de trouver des solutions franches et neuves dont le coût puisse s'amortir; soit que des conditions particulières du programme obligent à sortir des sentiers battus: Utilisation de certains matériaux sous une certaine forme pour des raisons de prestige ou de propagande; nécessité de construire trop vite pour les mises en œuvre traditionnelles; obligations de forme (par les gabarits urbains ou les volumes existants) devenant la raison d'être de sculptures à grande échelle.

Un pionnier a su nous le montrer dans les années qui précédèrent ou suivirent immédiatement la dernière guerre: l'ingénieur Jean Prouvé. Fils de ceux qui donnèrent au fer sa place dans l'art (un Prouvé fut le promoteur du Modern'Style, ou style de Nancy), il a su dégager la noblesse de la tôle d'acier ou d'aluminium, dont il a fait un remarquable élément plastique. Son immeuble de la rue La Pérouse, construit avec l'architecte Lopez pour la fédération du Bâtiment, date de cinq ans déjà. On ne peut que déplorer qu'il n'ait plus l'usine-laboratoire d'où, en artiste et en ingénieur, il guidait l'industrie et le mouvement esthétique.

Nous allons voir comment quatre architectes ou groupes d'architectes, trois parisiens et un américain, placés devant un problème analogue (la construction d'un immeuble de bureaux tout en acier) l'ont résolu; comment, à travers les différences de programmes, apparaît la « patte » des architectes, comment s'exprime l'esprit d'un matériau devenant motif plastique, comment naît l'œuvre d'art à travers les contraintes.

Les quatre immeubles viennent d'être terminés ou vont l'être. Il s'agit du complexe administratif de la Caisse centrale d'allocations familiales de la région parisienne, de MM. Lopez et Reby, du siège social de la Société sidérurgique Lorraine-Escaut, de MM. Demaret, Busse et Zimmermann, d'une surélévation d'immeuble rue Jouffroy, par M. Albert, et d'un bâtiment analogue à celui de Lorraine-Escaut, mais à Chicago, par la firme de Skidmore, Owings et Merril.

C'est dans un vaste terrain de 10 000 m² que les architectes Raymond Lopez et Marcel Reby ont eu à construire les nouveaux locaux de la Caisse d'allocations familiales, dans le 15e arrondissement, entre la rue Viala, la rue du Dr Finlay et la rue Saint Charles. Le programme demandait 25 000 m² de bureaux, de vastes halles de réception du public, des services mécanographiques, des installations pour le personnel (cantine, etc.) et des services sociaux (médecine du travail et soins dentaires). L'ensemble est attenant à un immeuble où un certain nombre de bureaux de la caisse sont déjà occupés.

L'îlot dans lequel se trouve le terrain, classé catégorie « A 1 », c'est-à-dire « à aménagement immédiat », dans le plan transitoire d'aménagement de la ville de Paris, permettait sur la plus grande partie de sa surface une remodélation complète du parcellaire, et la libération de l'esclavage des rues et de leurs gabarits. Aussi le plan de masses est-il particulièrement franc, répartissant les



L'entrée de l'Inland Steel *est entièrement vitrée de verres sécurit. Des couleurs vives soit pour les garnitures des sièges, soit pour certains meubles, soit encore pour des panneaux de portes, animent la sobriété de l'ensemble.*

La façade de l'Inland Steel vue en perspective. *Les portiques couverts d'acier inoxydable forment de larges travées recoupées par les planchers et la résille vitrée. On remarque en transparence la retombée des plafonds et les stores à lames verticales.*

bureaux sur les façades est et ouest, et les éloignant au maximum des maisons voisines.

Un grand immeuble central atteint la hauteur maximum sans un retrait, entouré de bâtiments d'un niveau sur rez-de-chaussée pour les services du public. Ce parti permet de dégager de grandes surfaces au sol, utilisées à des parkings pour voitures, bicyclettes et vélomoteurs, et de larges accès pour le personnel (voir pp. 67 et 68).

Le fonctionnement est le suivant: Le volume principal comprend huit étages de 1500 m² chacun, abritant des divisions administratives d'importance équivalente et ayant entre elles des rapports constants. Le rez-de-chaussée est entièrement réservé à la réception du public, qui ne peut accéder aux étages. Un second bâtiment en équerre, d'un rez-de-chaussée et d'un étage, comprend les services mécanographiques, bruyants, à conditions hygrométriques et calorifiques constantes, et à éclairage nord, et les locaux d'occupation temporaire



Un large corridor au 19e étage *qui est celui de la direction de l'Inland Steel. De grands panneaux de verre givré, déplaçables à volonté, coulissent le long de parois de bois. Au fond, une sculpture de Lipton : « Le Héros. »*

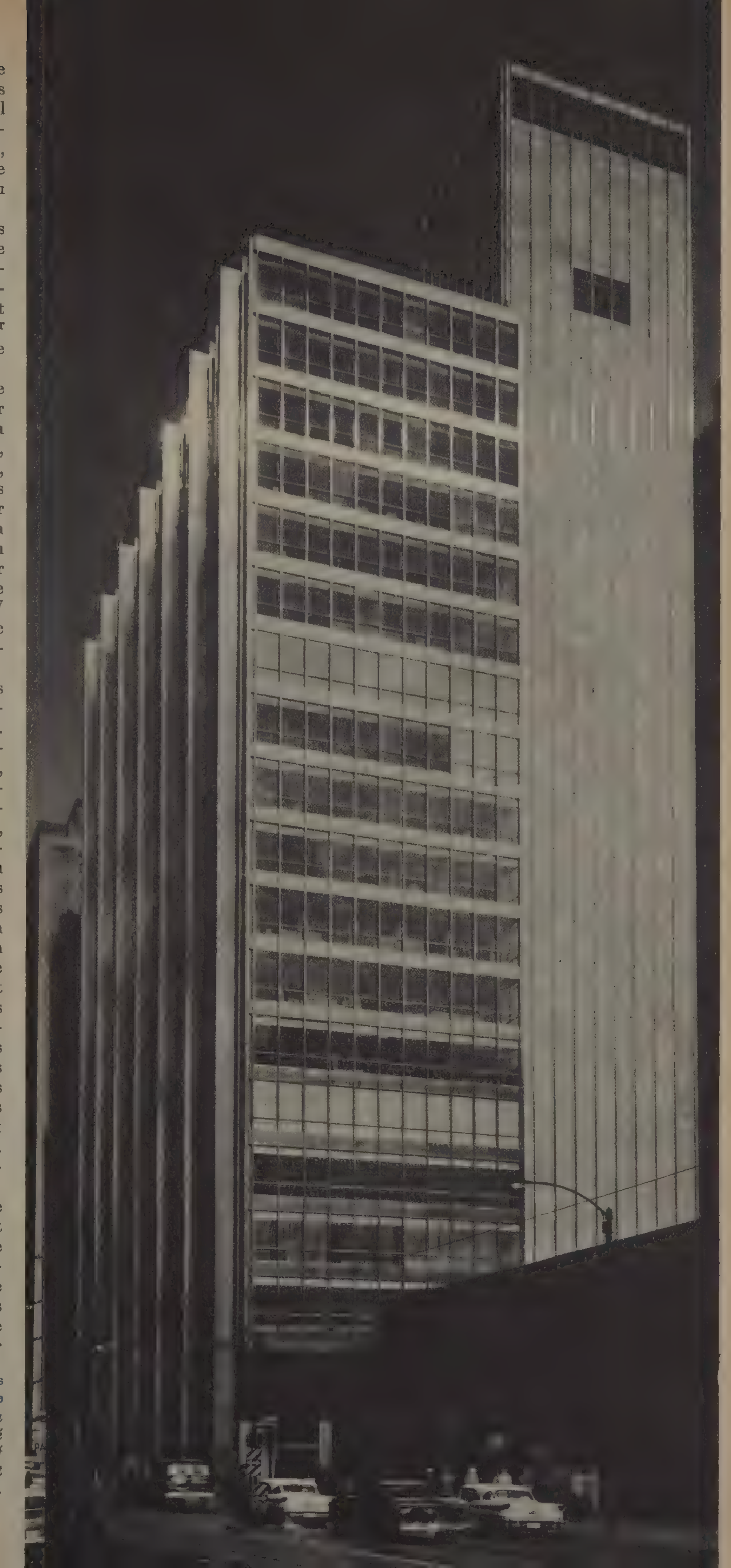
(restaurants et annexes). Un troisième bâtiment, bas lui aussi, comprend les services sociaux, médecine du travail et service dentaire, et ceux de l'administration générale et des directions, celles-ci reliées directement à une salle des conférences et aux services du conseil d'administration.

L'ensemble du public pénètre dans l'établissement par les jardins de la rue Viala et est reçu dans des halls au rez-de-chaussée (renseignements, réclamations, paiement et accueil). Cependant les employés accèdent par la rue du Dr Finlay à un entresol qui les distribue dans les différents bâtiments.

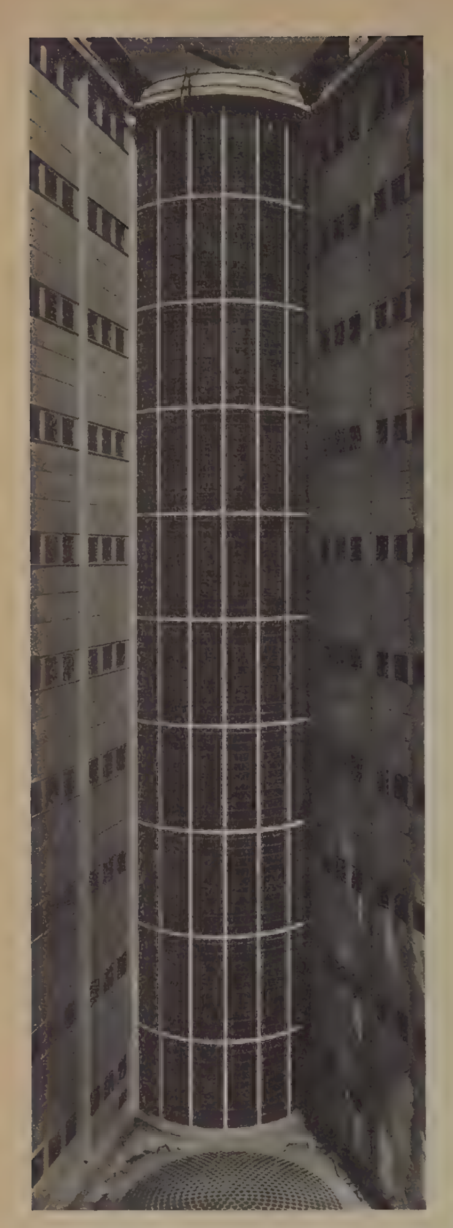
Le volume principal est conçu comme une succession de portiques d'acier soudé d'une magnifique audace, dont la travée centrale enferme les escaliers, ascenseurs, canalisations et sanitaires, tandis que les ailes en porte-à-faux, très larges, laissent une liberté totale pour le cloisonnement des bureaux. Qui a emprunté le Boulevard de Grenelle en métro, ces derniers mois, a pu admirer l'extraordinaire profil de cette ossature réduite à l'essentiel, couronnée par un V de charpente légère qui contrastait avec la section massive des planchers courants.

Aujourd'hui, l'immeuble a reçu ses façades, suspendues à la toiture et absolument indépendantes des planchers. Sur une résille en aluminium (Wallspan), suspendue librement à la toiture, sans aucune liaison avec les planchers successifs, des panneaux plastiques autoarmés translucides et bleutés, qui ont été inventés et construits spécialement, occupent tout le pourtour du bâtiment, coupés de minces bandes vitrées ouvrantes. C'est l'aspect le plus révolutionnaire de l'ouvrage. Mais à l'intérieur aussi, les cloisonnements en éléments composites à base de plâtre armé sont revêtus de plastique. Ils sont liés au plafond par vérins. Les planchers sont faits d'une tôle nervurée qui, isolation phonique comprise, n'excède pas 35 kg. au m^2. Les plafonds, suspendus pour diminuer la transmission des bruits d'un étage à l'autre, sont inclinés vers l'intérieur et faits de métal perforé ; c'est là que réside le chauffage par réfraction. Les sols sont en caoutchouc ou bulgomme sur deux couches d'isorel.

Les bâtiments bas ont, eux aussi, une ossature métallique, mais classique, et sont revêtus du même matériau. Seule la couverture varie: à simple pente au-dessus des services sociaux, elle enchâsse au-dessus du restaurant vingt-sept très grandes coupoles en matière plastique dont l'allure est remarquable, si leur



L'immeuble de l'Inland Steel dresse ses dix-neuf étages de bureaux et sa tour de vingt-cinq niveaux, *directement le long de la rue. On sent toute la franchise du parti adopté pour glorifier l'acier. Mais l'emploi massif de ce matériau sans «repoussoir», surtout dans la tour, lui enlève une partie de son éclat.*



L'immeuble construit à Paris pour le siège social de la société sidérurgique Lorraine-Escaut *est l'œuvre des architectes Demaret, Busse et Zimmermann. Les deux ailes des bureaux se rapprochent, enserrant la tour en pavés de verre de l'escalier d'honneur entre les parois de tôle des services sanitaires.*

raccordement extérieur à la couverture n'est pas aussi réussi (voir page 66).

Il faut attendre quelques mois encore avant de parler du décor intérieur et de l'ambiance colorée. Mais la petite partie qui fonctionne déjà, et contient les services dentaires et la mécanographie, laisse bien augurer de cet aspect de la réussite: le mur continu, translucide et bleuté, joue avec des couleurs bien choisies, des meubles sobres, et donne une excellente atmosphère de travail.

Le problème posé par la construction de l'immeuble de l'Epargne de France, rue Jouffroy, était tout différent: cette société était propriétaire d'un hôtel particulier de deux étages sur rez-de-chaussée, et ne pouvait envisager de le détruire avant de reconstruire. Elle réclamait une construction rapide donnant le plus grand nombre de mètres carrés utilisables en bureaux de grand standing pouvant être cloisonnés indifféremment suivant des besoins temporaires, les crédits étant limités à ceux d'une construction normale.

La difficulté était d'intégrer un hôtel de style ancien dans un nouveau volume de beaucoup supérieur qui ne pouvait d'aucune façon avoir une concordance d'aspect, de réduire le plus possible le nombre de poteaux traversant les locaux existants, et de trouver un parti de construction réduisant au minimum les épaisseurs de planchers et de façades et donnant l'éclairage maximum dans un maillage standard, en remplissant entièrement le gabarit, sur rue comme sur cour.

Le problème a été pris avec une franchise et une audace exemplaire: l'effet plastique, la légèreté et l'économie de volume ont été tirés d'une utilisation des tubes métalliques qui fait penser aux échafaudages, et la réussite est exemplaire. Au-dessus d'un portique en tubes d'un bel effet, tout un réseau de tubes très légers, aussi minces et aussi serrés que possible, sont reliés par des poutrelles laissées apparentes, et portant un plancher de 6 cm. d'épaisseur seulement, faisant gagner un étage dans les limites du gabarit. Les façades sont constituées par un très heureux damier de vitrages; les uns à double paroi de verre (thermopane), les autres en sandwich sur soie de verre (thermolux). Les parties inférieures sont fixes jusqu'à deux mètres de hauteur, les parties hautes ouvrantes dans des bâtis d'acajou (voir page 69). Des stores en acajou protègent du soleil et des regards.

La toiture, en aciéroïd couverte de Rubercuivre, épouse la forme du gabarit au dernier étage. A l'intérieur, les cloisons sont en panneaux Fontex, revêtus de bois, et, côté couloir, en verre translucide givré. Elles sont mobiles sur la trame de 1 m. 22, fixées par des lisses hautes et basses, et liaisonnées par colliers en cuivre. Le chauffage est radiant par le sol, qui est couvert de tapis bulgomme. L'éclairage électrique est encastré dans les plafonds d'isorel perforé. De plus, des gouttières métalliques reçoivent les prises de courant et câbles



Les marches d'escalier de service, à Lorraine-Escaut *sont des caissons de tôle, comme celles de l'escalier d'honneur. Mais elles sont posées sur deux poutrelles en U. Une herse en tubes sépare les deux volées.*



Une des portes en ferronnerie *exécutée par Borderel et Robert pour Lorraine-Escaut. Quelques châssis vitrés ouverts montrent leur structure double contenant un store à lames.*

Le hall d'entrée de Lorraine-Escaut *monte de fond sur deux étages. Des meubles D.M.U., à montants de métal, très nets de ligne, sont destinés aux visiteurs. Les poteaux tubulaires et les murs en dalle de verre donnent une ambiance un peu froide, certes, mais qui contraste heureusement avec celle de l'étage où des parois de séparation en tôle peinte de couleur uniforme sont sans gaieté.*

téléphoniques. L'escalier de secours, à deux volées opposées sans paliers, est une trouvaille amusante: une communication à mi-étage dans la herse qui sépare les deux voies de quatre-vingt centimètres de largeur rappelle l'architecture navale.



L'aspect extérieur est net, franc, léger. L'architecte, M. Edouard Albert, a su éviter les pièges de fausses symétries et mettre en valeur la finesse et la logique de l'ossature étudiée par l'ingénieur Jean Sarf. Leur collaboration, que l'on sent totale, donne une impression de fini, de justesse rarement atteinte: chaque trouvaille technique est devenue raison plastique, chaque nécessité d'agencement ou d'aspect, moyen de résoudre un problème technique. Les soudures, toutes visibles, sont impeccables. A vrai dire, il y a quelque chose du *meuble* dans cet immeuble.

A l'intérieur, le plan est moderne (l'ascenseur débouche directement dans le hall de la société locataire de l'étage,

A travers une double porte en verre sécurit, **le hall d'un étage de direction de Lorraine-Escaut.** *De part et d'autre de l'escalier en porte-à-faux sur son unique limon, les ascenseurs.*

l'escalier n'est que de secours, les bureaux profonds). Aucune « décoration ». La chaleur des teintes surprend par l'opposition du verre givré, des tubes métalliques, des sols de caoutchouc et de l'acajou partout présent. Voici des bureaux où l'on aimerait travailler. Une



Le complexe administratif de la Caisse centrale d'allocations familiales *situé rue Viala, à Paris, est dû aux architectes Lopez et Reby. Il comporte un grand immeuble central entouré de bâtiments d'un niveau inférieur pour les services et, par exemple, la salle à manger du personnel (ci-dessus). L'essentiel de l'ambiance lumineuse viendra des grandes coupoles en matière plastique bleutée qui découpent le plafond très épais posé sur des poteaux tubulaires très minces. Les petits points foncés placés librement dans le plafond contiendront l'éclairage nocturne. La salle à manger sera également éclairée sur les côtés par des vitrages inclinés.*

seule critique: le chauffage par le sol doit être difficilement supportable en hiver, et la ventilation un peu faible en été. Encore n'est-ce qu'une impression.

L'immeuble de bureaux de la Société Lorraine-Escaut se trouve dans un quartier résidentiel proche du bois de Boulogne, sur un terrain triangulaire de 2000 m² donnant sur le rond-point Bugeaud, et tranche par sa couleur et son matériau sur le parc et l'hôtel voisins, sièges de la fondation Thiers.

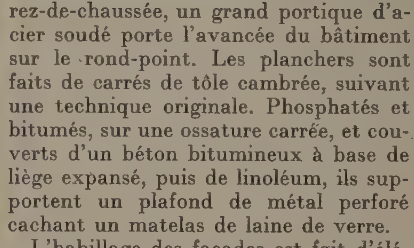
La consigne donnée aux architectes, MM. Demaret, Busse et Zimmermann, était : le plus de volume de bureaux possible dans le cadre des gabarits urbains. Aussi l'espace est-il consciencieusement rempli. Une cour minimum sépare deux ailes en V qui s'amincissent vers le haut jusqu'à n'être plus qu'un corridor (voir page 64). A la commissure un escalier monumental et des batteries d'ascenseurs et de services entourent un hall de distribution. Au rez-de-chaussée, un très grand hall de réception recouvre plusieurs sous-sols de restaurants, archives, caves, chaufferie et garages (ceux-ci sur sept demi-niveaux desservis en spirale).

Les cinq premiers étages sont remplis de bureaux administratifs répartis suivant les besoins sur une trame standard (1 m. 60). Les derniers étages, qui font des retraits successifs, sont le domaine de la direction et du conseil d'administration. Des salles de réception et des bureaux officiels profitent des reculs du gabarit pour obtenir des formes qui rappellent celles des grands transatlantiques.

Les sous-sols sont entièrement exécutés en béton armé. (Les garages et le restaurant sont particulièrement spectaculaires). Mais l'ossature, à partir du sol, est entièrement métallique : les poteaux de façade, espacés de 3 m. 20, sont en profilés laminés à chaud et recouverts d'un coffre en tôle métallisée et émaillée. Entre eux, des poteaux factices ramènent la trame à 1 m. 60 et contiennent les canalisations de chauffage, d'électricité et de téléphone. Les poteaux intérieurs, visibles, sont tubulaires et de section constante. Au







rez-de-chaussée, un grand portique d'acier soudé porte l'avancée du bâtiment sur le rond-point. Les planchers sont faits de carrés de tôle cambrée, suivant une technique originale. Phosphatés et bitumés, sur une ossature carrée, et couverts d'un béton bitumineux à base de liège expansé, puis de linoléum, ils supportent un plafond de métal perforé cachant un matelas de laine de verre.

L'habillage des façades est fait d'éléments préfabriqués en tôle métallisée et émaillée à froid, contenant en sand-

Un angle de l'immeuble des Allocations familiales, *vu du sol. La résille d'aluminium suspendue à la toiture vient d'être posée, le revêtement plastique couvre les derniers étages. Quelques fenêtres, tout en haut, sont ouvertes, et se projettent à l'italienne vers l'extérieur.*



Une vue du chantier *pendant la construction de l'immeuble des allocations familiales. On distingue les éléments de l'ossature, en cours de montage, et le contraste entre les grandes « fermes » soudées et le remplissage léger.*

wich de l'isorel mou, et enchâssant des fenêtres à double vitrage à stores orientables incorporés, qui pivotent sur un axe horizontal. Les cloisons entre bureaux sont amovibles et se posent sur la trame de 1 m. 60 grâce à de petits vérins. Elles sont, elles aussi, en tôle contenant de l'isorel en sandwich. Le chauffage est assuré par des radiateurs en allèges. Il est efficace en hiver, mais l'absence de conditionnement d'air, sauf au sous-sol, dans le restaurant, est sensible, comme elle le sera probablement rue Viala : ces grands immeubles où sont juxtaposés d'immenses salles et de minuscules bureaux ne pourront se passer longtemps d'installations garantissant une température et une ventilation constante en toutes saisons.

Les escaliers, entièrement métalliques, sont d'une conception intéressante : celui d'honneur est fait de marches très fines en tôle pliée, soudées en porte-à-faux sur l'unique limon extérieur. Ceux des services, de même conception, sont à cheval sur une poutre centrale. Ce sont, au point de vue plastique, les seules réussites totales de l'immeuble. Il est dommage que leurs garde-corps, et le fond de briques de verre sur lequel ils se détachent, en diminuent l'effet. (Voir page de couverture et p. 64.)

L'ambiance colorée est assez décevante aux étages courants : chaque niveau est peint d'une couleur unique, sans une tache vive qui l'anime. Seuls les poteaux tubulaires et les portes des ascenseurs sont d'une tonalité un peu plus soutenue. Mais l'ensemble est terne. Aux étages directoriaux, la présence de moquettes, de grands emmarchements symétriques, de portes décoratives « d'art », n'apporte pas la note de luxe discret et contemporain que l'on attendrait dans l'immeuble d'une industrie qui est parmi les plus dynamiques de France. Les bureaux eux-mêmes sont l'œuvre de décorateurs qui ont plaqué leurs boiseries sur l'ossature métallique sans chercher à en exprimer l'esprit. A l'extérieur, le volume aurait pu,

Les volumes de la Caisse d'allocations familiales *de la région parisienne tranchent avec la médiocrité de l'entourage. A gauche, dominant les coupoles plastiques de la salle à manger du personnel, la tour des bureaux. A droite, le passage à l'entresol pour le personnel (dont on voit trois coupoles) et le long bâtiment à deux étages qui contient les services sociaux. Photo prise du toit du conseil d'administration.*

traité comme une étrave de bateau auquel sa forme l'apparente, avoir de la grandeur. Malheureusement, certaines faiblesses de la modénature, le parti-pris de symétrie statique du volume, un certain esprit « exposition de 1937 » qui fait surmonter une avancée concave par un portique à angles aigus, puis celui-ci par un hémicycle et ce dernier par un octogone, lui font une silhouette un peu hésitante.

C'est au contraire par la franchise de son expression plastique que l'immeuble de l'Inland Steel à Chicago attire l'attention. Ici, aucune de ces annexes qui compliquent le plan de la Caisse d'allocations familiales, aucun de ces retraits qui affadissent le volume de Lorraine-Escaut : un bloc de dix-huit étages flanqué d'une tour de services monte d'un élan depuis la rue (voir page 63). C'est qu'aux U.S.A. l'urbanisme n'est guère que suburbain : la notion de prospect, essentielle en Europe, y existe à peine, et les commentateurs américains admirent que les architectes Skidmore, Owings et Merril, aient laissé derrière l'Inland Steel une cour



Au dernier niveau de **l'immeuble de la rue Jouffroy,** *du à l'architecte Edouard Albert, l'ossature apparente prend une valeur plastique très neuve due à sa section plus haute, à l'inclinaison de la paroi sur rue et à l'opposition entre le plafond incliné, mais plan, et la cambrure des poutres. Ici, l'ingénieur a travaillé en artiste et l'architecte en technicien.*

qui permet au bâtiment voisin d'avoir un peu de lumière.

Le volume principal est un parallélépipède simple. Les étages de bureaux, entièrement vitrés, sont des plates-formes de 53 mètres sur 18 sans aucun appui central, suspendues entre de grands portiques parallèles très saillants et recouverts d'acier inoxydable. Une trame à l'échelle humaine court à l'intérieur de cette ossature, découpant les façades en travées et en étages. Cette expression violente de la structure marque une réaction contre les immeubles des années 1950, comme par exemple Lever House à New York, dont les façades ne sont qu'un immense vitrage bleuté derrière lequel on devine à peine l'emplacement des planchers.

En plan aussi, la franchise est grande. Il faut pourtant dire que cet emploi massif de l'acier inoxydable donne à l'ensemble une certaine lourdeur. L'éclat du matériau disparaît, faute d'être opposé à d'autres surfaces. Les « services », traditionnellement concentrés dans la zone aveugle du centre de l'immeuble (comme rue Viala), sont ici placés dans une tour séparée aux façades pleines, couvertes d'acier inoxydable. Le volume de chaque étage est entièrement libéré de toute servitude fonctionnelle, et le cloisonnement peut se faire en fonction des seuls besoins.

Ce parti oblige à de grandes épaisseurs de planchers, ce que permettait l'absence de gabarit urbain. Les architectes en ont profité pour y faire passer les installations électriques, de téléphone et surtout d'air conditionné. Ces planchers sont faits d'éléments soudés de tôle galvanisée pliée auxquels leur structure en canaux donne leur rigidité. Protégés par une projection de plâtre qui les insonorise et les ignifuge, ils sont recouverts de béton léger, puis de matière plastique ou de tapis. Ce système de planchers à caissons, tout à fait révolutionnaire, connaît un succès considérable aux Etats-Unis. Quant aux portiques soutenant la surface entière des planchers d'une seule poutre, ils constituent une innovation extrêmement hardie, mais que je crois trop chère pour des bureaux européens.

Derrière un maillage de tubes, **la façade des bureaux de la rue Jouffroy** *est un damier de vitrages isolants fixés, alternativement transparents et givrés. Des impostes abattantes dans des cadres en trapèze assurent la ventilation. On voit le parti plastique tiré de ce système très simple.*

Les plafonds suspendus, en tôle perforée acoustique, s'arrêtent quarante centimètres avant les façades, laissant la place à des stores en lamelles. Des bandes ininterrompues de grilles plastiques contiennent l'éclairage nocturne. A l'intérieur, ce qui frappe, c'est la netteté de l'expression architecturale, et la présence d'une décoration qui est autre chose qu'un décor, ainsi les excellentes sculptures de Richard Lippold et de Lipton (voir pp. 60 et 62). Aux étages courants, l'ambiance est créée par l'opposition des matériaux: parois extérieures entièrement vitrées du sol au plafond, que des rideaux plastiques à lames verticales orientables peuvent fermer sans les obscurcir; séparations intérieures en verre givré, parsemé des taches vives que font les portes et certains éléments en tôle peinte ou recouverte de bois déroulé; sol aux couleurs franches. Le parti est excellent.



Aux étages courants de **l'immeuble de la rue Jouffroy,** *l'ascenseur (au fond) donne directement accès aux bureaux. L'harmonie colorée, très neuve, oppose le métal des tubes porteurs au bulgomme du sol et à l'acajou des portes et des cadres des cloisons translucides.*






L'ŒIL

DU DÉCORATEUR

Les passementiers connaissent encore les secrets des ornements les plus précieux du luxe d'antan

Aimeriez-vous voir pendre aux embrasses de vos rideaux des glands pareils à ceux que Marie-Antoinette avait dans sa chambre de Trianon ? Voulez-vous un cordon de sonnette exactement assorti au ton de vos fauteuils et de vos canapés; désirez-vous des rideaux garnis de franges multicolores ? Vous pouvez fort bien vous les procurer. Vous le pouvez parce qu'à Paris quelques dizaines d'artisans habiles, dont les patrons sont passementiers de père en fils depuis des générations, savent encore créer ou recréer les ornements précieux — glands,

◄ Les techniques de la passementerie *n'ont pas changé depuis le XVIIIe, comme en témoigne cette gravure de l'époque. Assis devant son métier, un homme exécute une frange exactement comme il le ferait aujourd'hui, tandis que des femmes s'occupent à y ajouter ce qu'on appelle dans le langage des spécialistes des « agréments ».* La frise montre l'évolution des formes du gland de passementerie *selon les époques. De gauche à droite: gland à mèches d'époque Louis XIV, gland d'époque Louis XV, gland d'embrasse avec tête passée à croix d'époque Louis XVI, gland à tête grappée deux points d'époque Directoire, gland à quilles d'époque Premier Empire, gland pointu à tête résille et jupe torse d'époque Restauration, gland dont la tête est formée de plusieurs motifs superposés avec jasmins ornés de boules, quilles et olives or et noir sur frange torse noire, d'époque Napoléon III.*

galons, bordures, crêtes, franges, qui ont fait le raffinement extrême du mobilier français à son époque la plus séduisante, et que l'on désigne dans le métier par le nom charmant d'« agréments ».

En pleine ère machiniste, il y a encore des hommes qui connaissent la préparation des fils d'or et des femmes qui, avec un goût amoureux du travail manuel de qualité, savent tresser les cordons brillants avec lesquels on a refait exactement les glands Louis XIV du théâtre de Versailles. Les éléments de base de la profession sont la soie, l'expérience, des doigts patients, quelques métiers en service depuis cent ou deux cents ans et, pour les dirigeants de l'entreprise, la ferme détermination de sauvegarder une tradition qui a pratiquement disparu dans les autres pays du monde. Avant la guerre de 1914, il y avait plus de soixante maisons de passementerie en France. On compte celles qui restent aujourd'hui sur les doigts de la main. A Paris, trois maisons importantes sont encore capables d'exécuter, au prix élevé qu'impose une fabrication de qualité, les « agréments » les plus délicats. Il y en a deux autres, l'une à Tours, l'autre en Provence. Des entreprises moins importantes qui, elles, font mécaniquement la passementerie vendue au mètre aux tapissiers et aux grands magasins, fonctionnent dans l'Ariège, à Tours et à Lyon.

Le plus jeune ouvrier de l'une des importantes maisons de passementerie parisienne étend un long métrage de frange. *Les métiers que l'on voit à droite datent presque tous du XVIII*e *siècle.*

Les industries de luxe sont en général des affaires patriarcales. L'une des maisons de passementerie parisienne, qui existe depuis 1800, a été dirigée successivement par les six membres d'une même famille, et le gendre s'apprête à la reprendre. L'autre est dirigée par la veuve d'un passementier fameux, le troisième d'une dynastie de spécialistes passionnés. Celle-ci habite toujours au premier étage du bel hôtel familial, qui appartint au ciseleur Gouthière. Le magasin, avec ses innombrables tiroirs débordants de soies multicolores, est installé au rez-de-chaussée, tandis que les métiers cliquètent au sous-sol.



A gauche, une femme travaille à orner de franges les boules de bois suspendues à une bordure. A droite, le dévidage; *la soie est enroulée à la main autour de bobines semblables à celles qu'on utilisait au XVIII*e *s.*



Ces grandes maisons peuvent refaire à peu près tous les patrons de jadis (les clients ne demandent presque jamais de modèles entièrement nouveaux, mais en général des adaptations d'ancien). Elles ont d'importantes archives où sont conservés les vieux modèles. Il n'y a pas de manuel, pas de « bible » de la passementerie, pas de recueil de patrons. L'habileté et la science se transmettent par l'exemple et par la « tradition orale ». Les modèles sont copiés sur des franges et des glands anciens. Dans la plus grande de ces maisons, les glands sont accrochés dans des armoires comme des marionnettes de fête foraine. On y voit aussi toute une collection de crêtes et de galons collés dans une série de volumes en accordéon, comportant à peu près deux mille cinq cents modèles parmi ceux qui furent exécutés par la maison à une époque ou à une autre. Des varia-



Une vue de « l'établi des dames », *c'est ainsi que l'on appelle la table autour de laquelle sont assises les femmes qui ajoutent les garnitures aux pièces de passementerie tissées. Le travail au métier, trop dur pour elles, est réservé aux hommes.*

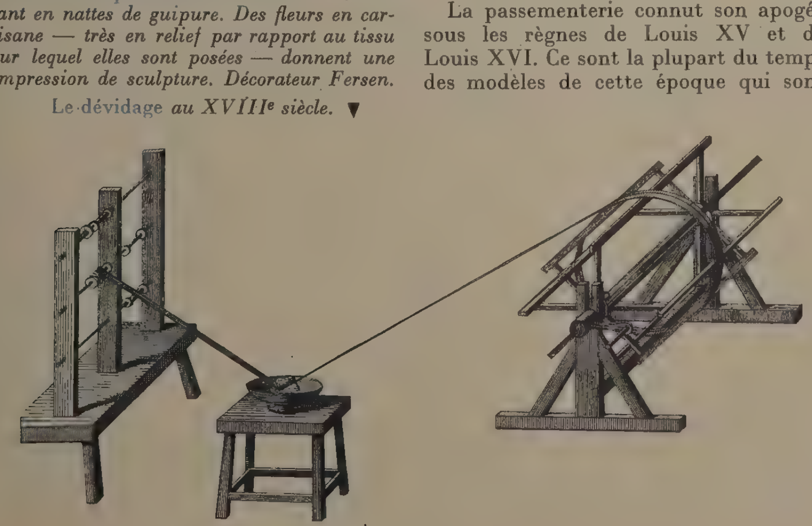
tions indéfinies sont possibles dans l'assemblage des couleurs, la combinaison des nuances, le point utilisé pour couvrir le corps même du gland, les ornements de la longue frange, appelée « jupe ». Il n'y a pas deux commandes exactement semblables.

Les cartons perforés qui guident les bras du métier, suspendus au-dessus de la machine comme les rouleaux des vieux pianos mécaniques, sont gardés tels de l'or en barres — le système en a été perfectionné par Jacquart au XIXe siècle —. Les très anciennes maisons de passementerie ont d'énormes stocks de dessins anciens, préservés ainsi sous forme de cartons. De nouveaux patrons peuvent être établis par des artisans spécialisés, qui sont d'ailleurs très peu nombreux à Paris, un par maison en général; aussi faut-il s'adresser le plus souvent à Saint-Etienne.



▲
Un décor de passementerie *moderne consistant en nattes de guipure. Des fleurs en cartisane — très en relief par rapport au tissu sur lequel elles sont posées — donnent une impression de sculpture. Décorateur Fersen.*

Le dévidage *au XVIIIe siècle.* ▼



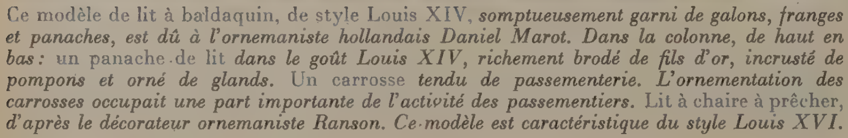
Depuis qu'on fait usage de la soie, la passementerie sous ses formes les plus diverses a été employée à l'ornement des vêtements et du mobilier. On en a retrouvé un fragment dans une tombe copte. L'usage en fut probablement introduit d'Italie en France à la fin du XVe siècle. Les centres principaux étaient alors Lyon et Tours. Les tableaux de Clouet et de Fouquet nous montrent les franges à résilles de couleur unie dont on ornait le brocart et le damas, et les glands volumineux accordés au goût exubérant de l'époque. Il semble que Gabrielle d'Estrées ait été particulièrement entichée de ce genre d'ornements que l'on appelait alors des passements. L'inventaire de ses meubles en 1599 mentionne des chaises, lits et coussins richement garnis. L'auteur du « Discours sur les causes de l'extrême cherté qui est aujourd'hui en France » (Bordeaux, 1586) dénonce cette prédilection pour les ornements recherchés, où il voit l'une des causes de la ruine de la noblesse française. L'époque Louis XIII est celle des grands lits à colonnes et à rideaux garnis de bandeaux et de cantonnières de draps lourds, ou de feutres travaillés de rubans formant un dessin en surimpression.

Inévitablement le style de ces ornements suivait celui des arts décoratifs à la même époque. La pompe somptueuse de Louis XIV, avec ses velours pesants, son mobilier imposant, réclamait des glands lourds, rouge foncé ou dorés, des panaches de soie, et de grandes franges, agrémentées de mèches ou de ces petits ornements appelés migrets (le terminologie de la passementerie est charmante; ainsi, on nomme « jasmin de migret » une sorte d'ornement).

La passementerie connut son apogée sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Ce sont la plupart du temps des modèles de cette époque qui sont recopiés, avec des changements de détail, dans les tons adoucis qui plaisent aux clients d'aujourd'hui. La rocaille Louis XV appelle le mouvement d'une ligne ondoyante, les franges se festonnent, s'ornent de bouffettes et de jasmins. Le corps du gland lui-même devient plus court, prend la forme d'une poire, et la jupe « cloche » s'allonge. Les rouges et les verts sombres de l'époque précédente sont abandonnés pour une gamme vive et multicolore. On répand à profusion les nœuds à glands et les cartisanes — ces gros nœuds utilisés généralement dans les



Cette photographie réalisée chez un des grands passementiers parisien montre quelques-uns des innombrables modèles de franges et de galons. *En haut, une rangée de franges d'où pendent de petites quilles en bois, caractéristiques du style Empire. La frange festonnée à glands et mèches est typique du style Louis XV.*









Ce modèle de lit à baldaquin, de style Louis XIV, *somptueusement garni de galons, franges et panaches, est dû à l'ornemaniste hollandais Daniel Marot. Dans la colonne, de haut en bas :* un panache de lit *dans le goût Louis XIV, richement brodé de fils d'or, incrusté de pompons et orné de glands.* Un carrosse *tendu de passementerie. L'ornementation des carrosses occupait une part importante de l'activité des passementiers.* Lit à chaire à prêcher, *d'après le décorateur ornemaniste Ranson. Ce modèle est caractéristique du style Louis XVI.*

ciels de lit — faits de parchemin recouvert de soie (le carton remplace aujourd'hui le parchemin).

Pour accompagner le style Louis XVI et ses lignes droites, les passementiers inventèrent de nouveaux raffinements. Les franges amincies s'ornèrent de petites perles de bois recouvertes de soie, souvent de tons unis, les coloris brillants du Louis XV étant abandonnés pour un jeu subtil de bleus et de crèmes aux tonalités douces. Les « agréments » se multiplièrent; franges et glands devinrent de délicates architectures composées d'une accumulation d'éléments séparés. On exécute toujours des modèles de ce genre, qui portent des noms comme « ménage à trois » (frange avec trois petites boules) et « point de neige ». Même à cette époque de bas salaires, de telles fantaisies étaient très coûteuses. Les archives montrent que « 3



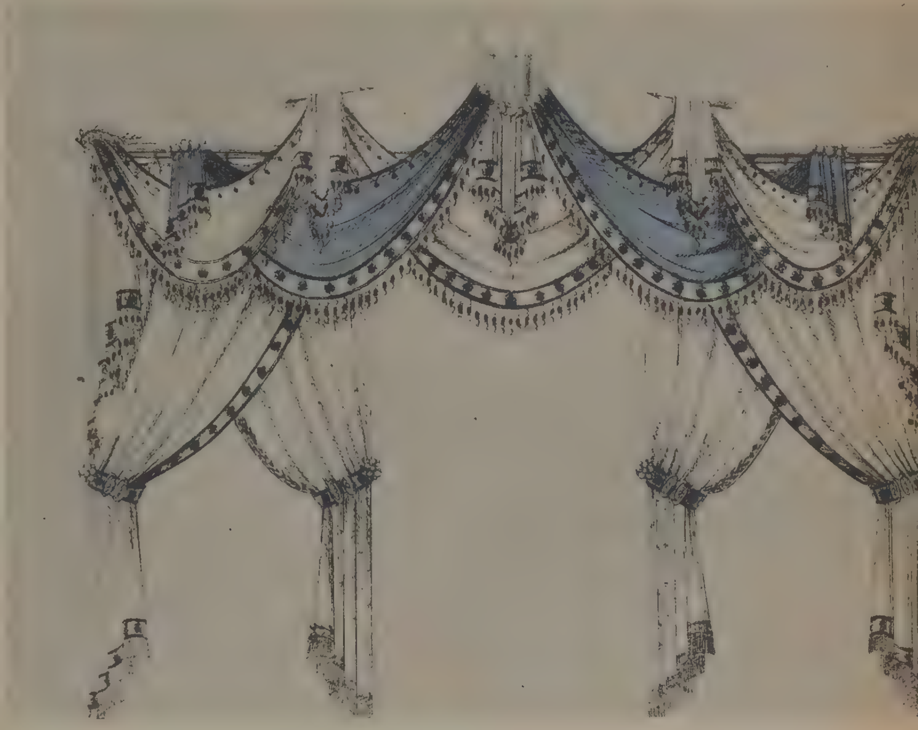
Le décor de la chambre de la Reine à Versailles *a été refait d'après les modèles de l'époque. Des rideaux relevés, en satin bleu lavande à pois blancs, encadrent l'alcôve. Festons et chutes sont ornés de franges et de glands retenus par des cartisanes. Un jeu de glands ornent traversins et coussins.*

cordons à sonnettes à un gland de soie de Grenade, orné d'agréments, etc... » exécutés pour Madame de Pompadour, avaient coûté 150 livres en 1753. Quand Marie-Antoinette commanda « six glands et cordons de sonnette à 120 livres chaque » et « 2 glands et cordons de lustres et deux rosaces à 300 livres », en dépit de la réputation de prodigalité folle de la reine, le devis spécifie qu'il s'agit « d'or faux, seulement surdoré ».

Avec le Consulat et le Directoire, apparaissent des galons à palmettes et à rosaces, des glands « montgolfière » ou rappelant la forme des parachutes. Le style Empire amène un changement sensible dans la passementerie. L'ornementation est faite de franges et de bordures constituées par des moules de bois en forme de boules et de quilles recouvertes de satin. La passementerie d'or à torsade et à frange est en grande faveur. Après l'Empire, vient une transposition plus ou moins lourde des modèles anciens et l'emploi de grands bandeaux unis ou écossais. Sous Napoléon III, la délicatesse du travail d'autrefois disparaît ; la laine et le coton remplacent souvent la soie, les tons sombres dominent, noir, vert ou rouge foncé : les intérieurs étouffants, tendus de lourdes draperies et garnitures, deviennent la règle.

Les ornements de passementerie n'étaient pas, naturellement, un monopole français. Il y a au Château Neuf de Berlin toute une chambre garnie de passementerie, de même qu'au château de Postdam. En Angleterre, dès le XVI[e] siècle, les franges et les cantonnières garnissent les lits d'apparat dans la plupart des maisons importantes. Ces lits n'étaient pas destinés à l'usage habituel mais aux visites officielles et aux invités de marque. Le lit de l'ambassadeur vénitien à Knole, tout doré, décoré et tapissé de velours de Gênes — exécuté sous le règne de Jacques II (1685-1688) — est l'un des meubles les plus extravagants qui ait jamais été fait en Angleterre, avec des rideaux, des cantonnières, un ciel de lit en drap d'or doublé de taffetas corail chatoyant tout brodé de motifs floraux faits de fils d'or, d'argent et de soie. L'ornemaniste et dessinateur Daniel Marot conçut pour le château royal d'Hampton Court, des lits avec de lourdes volutes à franges. L'Espagne et l'Italie utilisèrent abondamment la passementerie pour les vêtements, le mobilier, les ornements de carrosse, etc...

En France, une ordonnance de 1653 permit aux fabricants de passementerie de prendre le nom de « passementiers-boutonniers-enjoliveurs de la ville et faubourgs de Paris ». Ils exécutaient « passements en dentelles d'or et d'argent, de soie et de fil, en fuseau, à la main, pleins et à jour; les crépines doubles et simples; les tresses, ganses, nattes, lacets, réseaux, cordons à l'anglaise, à jonchées, à la turque, à la moresque, à l'arménienne, à l'indienne, à olives et à bouton; les glands de toute espèce, etc... » les statuts fixaient la durée de l'apprentissage à 5 ans, suivi de quatre années de compagnonnage.



Dans cette page, deux modèles de draperies de croisées *tirés de « Meubles et objets de goût », album paraissant au début du XIX[e] siècle.*



Sous Louis XIV, cette industrie prit une réelle importance; Colbert la protégeait et une grande partie de sa production était absorbée par la Cour. Des perfectionnements apportés aux métiers donnèrent une impulsion nouvelle à la fabrication en permettant l'exécution simultanée de plusieurs pièces. Lyon et Saint-Etienne restèrent les principaux centres des maisons spécialisées dans la passementerie d'or et d'argent pour vêtements et pour voitures, Tours excellait dans les articles d'ameublement, Beauvais dans les articles militaires et Paris resta sans rival dans les nouveautés pour vêtements, ameublement et carrosserie.

La nature même de la passementerie, imposant un travail manuel délicat et assidu, a préservé les éléments essen-

tiels de son organisation artisanale. Aucune machine ne peut rivaliser avec l'habileté manuelle. Mais celle-ci devient, hélas, très rare à notre époque. Ce que peut réaliser aujourd'hui une maison de passementerie dépend entièrement de ce que ses artisans savent encore faire. Un certain type de point recouvrant une forme de bois, le « point de Milan », est le secret d'une femme qui travaille dans l'une des grandes maisons parisiennes. Elle est la seule personne capable de l'exécuter aujourd'hui. Certains points sont en train de se perdre parce qu'ils sont trop peu demandés ou d'un prix trop élevé. La même maison exécuta, il y a quelques années, un galon avec broderies de velours. « Ce sera le dernier qui sera jamais fait », soupira la directrice, « un seul de nos ouvriers sait encore l'exécuter, et il est absorbé par d'autres travaux. Il perdra la main et n'aura pas le temps de l'apprendre à ses compagnons ». Un autre passementier ne cache pas que certains vieux artisans refusent de révéler leurs secrets aux jeunes, de crainte de perdre leur emploi.

Les principaux clients des grandes maisons de passementerie sont des décorateurs, parisiens pour la plupart; quelques-uns de leurs confrères étrangers passent également des commandes, car ils ne pourraient trouver nulle part un travail de cette qualité. Les palais étrangers font souvent leurs commandes à Paris. Les passementiers déplorent les difficultés de change actuelles qui limitent considérablement l'exportation. L'Etat passe des marchés importants. Les deux maisons principales ont reçu dernièrement de grandes commandes pour le Théâtre de la Reine à Versailles et pour Trianon. Afin de partager le travail au mieux, on tira au sort pour savoir quelle part de la commande reviendrait à chacune des maisons. L'une se chargea du théâtre, l'autre des galons, crêtes et embrasses de rideaux en fils d'or pour Trianon. Une autre commande importante a été exécutée pour le Ministère des Finances. Les employés aiment ces travaux fastueux. Ils conservent les grandes embrasses, les glands d'or laissés en surplus et les montrent fièrement aux visiteurs.





A gauche, dans les appartements privés d'une des grandes maisons de passementerie parisienne, un coin de pièce de style Directoire. *Les pans des rideaux ornés d'une petite frange à boules sont retenus par des embrasses cablées. Un galon, étroit en haut et large en bas, complète la garniture. Le tissu qui recouvre le fauteuil est également orné d'un petit galon. A droite, dans une pièce également Directoire tendue de papier peint panoramique ancien, des rideaux en satin de coton blanc qu'un galon de passementerie bleu céladon sur fond corail rend précieux. Décorateur Noelle Laurens.*

Lorsqu'un ordre est passé et un modèle adopté, un réassortisseur choisit dans les stocks de bobines ou plutôt il fait teindre la soie pour l'harmoniser aux tissus qu'elle doit accompagner. Il faut une grande subtilité dans le choix des tonalités. Après avoir été teinte, la soie est dévidée, mise en bobines appelées *rochets* ou *flûtes*, si elles sont plus grandes. Ces bobines sont placées sur des *navettes* et montées sur le métier à tisser. Les métiers, dont beaucoup datent du XVIII[e] siècle, sont actionnés au pied. Les ouvriers sont guidés dans l'exécution des modèles par les cartons perforés. Lorsqu'un de ces métiers anciens se brise, sa réparation ou le remplacement d'une pièce pose des problèmes extrêmement difficiles. Galons, franges et crêtes sont faits sur les métiers. Certains genres de travaux peuvent être exécutés entièrement mécaniquement, mais les résultats ne sont pas comparables; de telles pièces sont lourdes, et sans la « vie » des vraies passementeries.

Il est difficile de manœuvrer un métier à main, qu'il soit de haute ou de basse lisse, et difficile de trouver des hommes pour apprendre à le faire. Les spécialistes qui travaillent dans les maisons de Paris ont généralement fait leur apprentissage dans les maisons mêmes où ils sont employés aujourd'hui. Les passementiers considèrent qu'il n'y a pas d'école technique convenable. Ils préfèrent former des débutants, ce qui demande environ trois ans. Il est extrêmement malaisé de recruter des jeunes gens désirant embrasser cette profession, car les quelques maisons encore existantes n'offrent pas assez de possibilités d'emploi pour accueillir de nombreux candidats, bien que le salaire égale celui d'un « métalo ». Les vieux ouvriers passementiers sont fiers de leur habileté, du caractère « artistique » de leur travail, et restent très attachés à leur entreprise.

Il est beaucoup plus facile de trouver des femmes pour coudre autour des grandes tables — « l'établi des dames » — les garnitures finales, mèches ou migrets, aux pièces de passementeries qui ont été tissées sur les métiers. Chez l'un des grands passementiers de Paris, qui emploie en tout 22 personnes, il y a huit de ces ouvrières qui nouent les brins des glands et couvrent les moules de bois avec des fils de soie.

Quel est l'avenir de cette production artisanale si raffinée? Elle fournit une marchandise extrêmement coûteuse (une frange de prix peut valoir jusqu'à cinquante mille francs le mètre, mais ceci reste l'exception); elle dépend donc de la prospérité générale et d'une clientèle peu nombreuse, elle est tributaire aussi de l'évolution du goût, puisqu'elle n'est utilisée que pour les meubles de certains styles. Les hauts et les bas de l'une de ces maisons illustrent les destinées oscillantes de cette spécialité. Vers 1920, l'entreprise était florissante; on employait 70 ouvriers, et la maison occupait deux étages d'un grand immeuble. La crise de 1929, qui dura jusqu'en 1937, affecta à tel point les affaires que l'un des étages fut vendu et une partie du personnel congédiée. De nombreuses affaires de passementerie disparurent alors. La crise n'était pas seulement économique: un nouveau style décoratif, avec ses lignes simples, ses grandes surfaces nues, son absence de toute garniture, avait conquis droit de cité.

(Suite en page 79.)

Modèles de glands anciens, *d'époque diverse, faisant partie de la collection d'une des grandes maisons de passementerie parisienne.* ▶

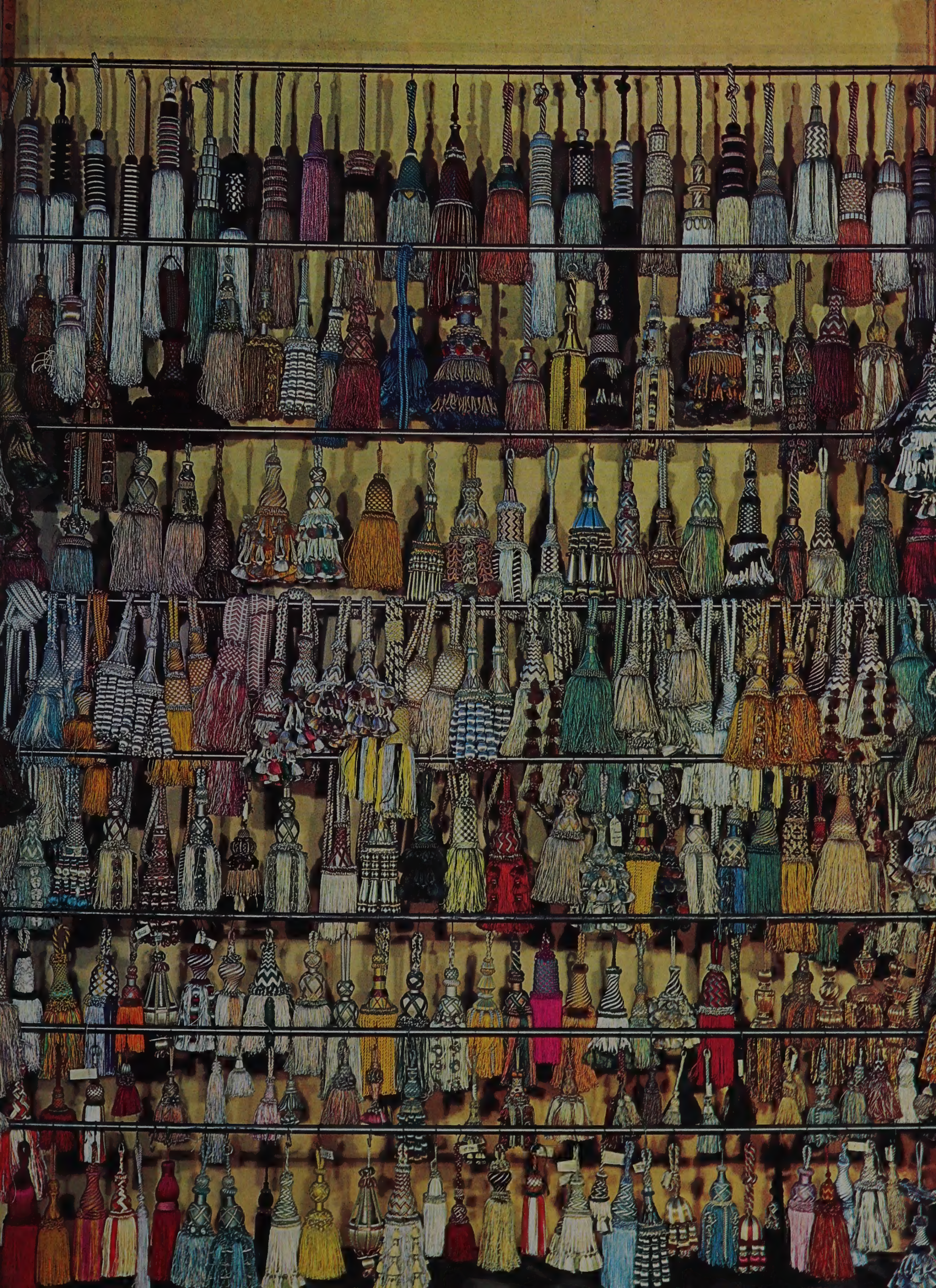




Photo Draeger

Wallace et Draeger

Salon en boiseries d'époque Régence, peintes et dorées provenant de l'Hôtel de Boufflers.
Les sièges signés de POTHIER sont garnis d'un broché polychrome à fond blanc tissé à la main.
Le tapis de table est en faille brodée.

Ensemble réalisé par
FERSEN

18, av. Matignon, Paris

ÉLY. 53-98

Miniatures byzantines

Suite de la page 51

Le visiteur assez attentif retrouvera avec surprise un des apôtres du triptyque d'Harbaville (Byzance, Xe siècle) transposé dans la même attitude, enveloppé de la même draperie sur le lectionnaire de Limoges (Lat. 5301), son contemporain. Il y a là des équivalences précises dont nul ne contestera sans doute l'intérêt, sinon la nature du lien qui les unit. La part de l'interprétation est déjà plus grande, le rôle des intermédiaires plus déterminant, encore que plus indéterminé, dans le rapprochement qui a été proposé entre les décors des transennes des églises byzantines les plus antiques, certains entrelacs byzantins sur parchemins (saint Grégoire de Nazianze, gr. 543, XIIe siècle, voir p. 51) d'une part, et les décors tapissants de nombreuses miniatures romanes, d'autre part (Bible de Saint-Amand, voir p. 51). Mais la comparaison est séduisante pour l'œil, excitante pour l'esprit. Les spécialistes n'iront peut-être pas jusqu'à entériner tous les parallélismes qui ont été recherchés; certains peuvent être fortuits, d'autres seront sans doute discutés. En tout cas on ne songera pas à un rapprochement général entre la miniature byzantine et la miniature romane. Les qualités de l'une et de l'autre sont trop ouvertement différentes pour permettre une entreprise de ce genre, et ce n'est pas ce qu'ont voulu les organisateurs. Les affinités seraient plus profondes (et naguère, Deonna n'a pas craint d'essayer de faire une démonstration de ce genre) entre le classicisme gothique de Chartres ou de Reims et l'esprit hellénique, qu'entre le jaillissement roman et le traditionalisme byzantin. Pourtant, nul n'ira chercher les origines du style gothique à Constantinople. A s'en tenir aux jalons les plus assurés, on goûtera pleinement cette confrontation qui a, outre le mérite de nous montrer ou de nous remontrer des œuvres prestigieuses, celui de s'efforcer de mettre en relief le rôle considérable qu'a joué, durant le Moyen Age, la métropole du Bosphore. E. C. F.

Si vous voulez en savoir davantage

Visitez l'exposition de la galerie Mazarine, voyez son catalogue et consultez Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale *(Paris, 1929) ou A. Grabar,* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale *(Ed. d'Art et d'Histoire, Paris, 1939).*

Passementerie

Suite de la page 76

Quelques tentatives pour créer des modèles de passementerie en harmonie avec ces intérieurs modernes, ne connurent guère de succès. « La situation s'était rétablie bien avant la guerre », explique le directeur de cet établissement, « parce que le public commençait à se fatiguer de l'impersonnalité de ces grandes étendues blanches ». La guerre entraîna la dispersion des ouvriers. Depuis, l'intérêt nouveau pour la décoration, et notamment le goût pour le dix-huitième siècle a favorisé le renouveau de la passementerie. La maison se remit en marche, regroupa peu à peu son personnel (elle emploie trente personnes dans ses ateliers, plus celles qui travaillent à domicile) et fonctionne aujourd'hui au maximum. On pourrait s'attendre à ce qu'une spécialité nationale comme celle-ci, qui représente l'une des gloires de l'artisanat français soit protégée financièrement par le gouvernement. Ce n'est pas le cas. Les passementiers pourtant sont optimistes: « Aussi longtemps que les gens apprécieront les belles choses et le travail bien fait », disent-ils, « il y aura du travail pour nous ».